ZWEI ZEICHNUNGEN VON MEISTER BERTRAM

Von ADOLPH GOLDSCHMIDT

Mit 2 Abbildungen auf Tafel 28

Bei Gelegenheit der Glockenprüfung für die Einschmelzung während des Krieges wurde in Hamburg der Abguß der großen Glocke der Jakobikirche angefertigt, der jetzt in dem neu erbauten Museum für Hamburgische Geschichte aufgestellt ist[1]). Der Mantel trägt außer der oben herumlaufenden Inschrift als einzigen Schmuck zwei sauber gearbeitete sogenannte Fadenreliefs, die sich diametral gegenüberstehen inmitten der leeren Fläche: die Madonna und den Patron der Kirche S. Jakobus den Älteren[2]).

Der Eindruck des Stiles dieser Figuren ist unmittelbar der, daß es sich um Arbeiten des Meisters Bertram handelt, und eine nähere Prüfung bestätigt dies. Maria steht auf einer sechseckigen Konsole, sie trägt das Kind auf dem rechten Arm und einen Blütenzweig in der Linken. Das Kind streckt ihr die geöffnete Hand entgegen, während die andere einen flatternden Vogel am Schwanz umfaßt hält. Die Komposition ist unkompliziert, aber nicht arm, Vogel und Blumenzweig bewegen die Silhouette, die übrigen Linien des Oberkörpers führen zu einem weichen Zusammenschluß. Die Gewandung um den Unterkörper ist konventionell. Mit den Mariendarstellungen auf Bertrams Bildern finden sich genügend Übereinstimmungen: dasselbe etwas breite Oval des Kopfes mit den hochliegenden Brauen und den an der abgewandten Seite des Gesichtes weit getrennt herabhängenden zwei Haarsträhnen, der von kleinen Kreisen oder Punkten umsäumte Nimbus, die etwas untersetzten Körperproportionen im Verhältnis zum Kopf, der sich bei Bertram immer wiederholende, vom Mantel offengelassene Ausschnitt des straffen Oberkörpers mit dem schrägen Stück der ansetzenden Hüfte. Besonders bei dem Buxtehuder Altar finden wir diese Übereinstimmungen, bei diesem ist auch das Kind mit dem Lockenkranz um die Stirn am ähnlichsten[3]).

Offenbar hatte der Zeichner, wie dies ja auch der Konsole entspricht, eine plastische Madonna im Sinn, und so gleicht die Gewandung in ihrem unteren Verlauf viel mehr den geschnitzten Figuren des Hamburger Altars, z. B. der Madonna beim Kruzifix (Lichtwark S. 247) und der hl. Cäcilie (Lichtwark S. 308, 9) als den gemalten Gestalten mit ihren schleifenden Rockenden. Auch ist das Gewandmotiv mit dem unter dem Arm herumgezogenen Mantel und dem einseitigen Saumgehänge ein altertümliches, wie es hauptsächlich die Madonnenstatuen des 13. Jahrhunderts aufweisen. Dies wird um so augenscheinlicher,

[1]) Der Abguß ist auf Veranlassung des Herrn Prof. Schwietering hergestellt worden, der auch so freundlich war, mir die beigefügten Aufnahmen zur Verfügung zu stellen, wofür ich ihm an dieser Stelle Dank sage. Der untere Durchmesser der Glocke beträgt 1,64 m, die Gesamthöhe 1,71 m. Für die Mitteilung der verschiedenen Maße danke ich Herrn Dr. Hans Schröder in Hamburg.

[2]) Das Höhenmaß der Madonna ist 70 cm, das des Jakobus 68 cm.

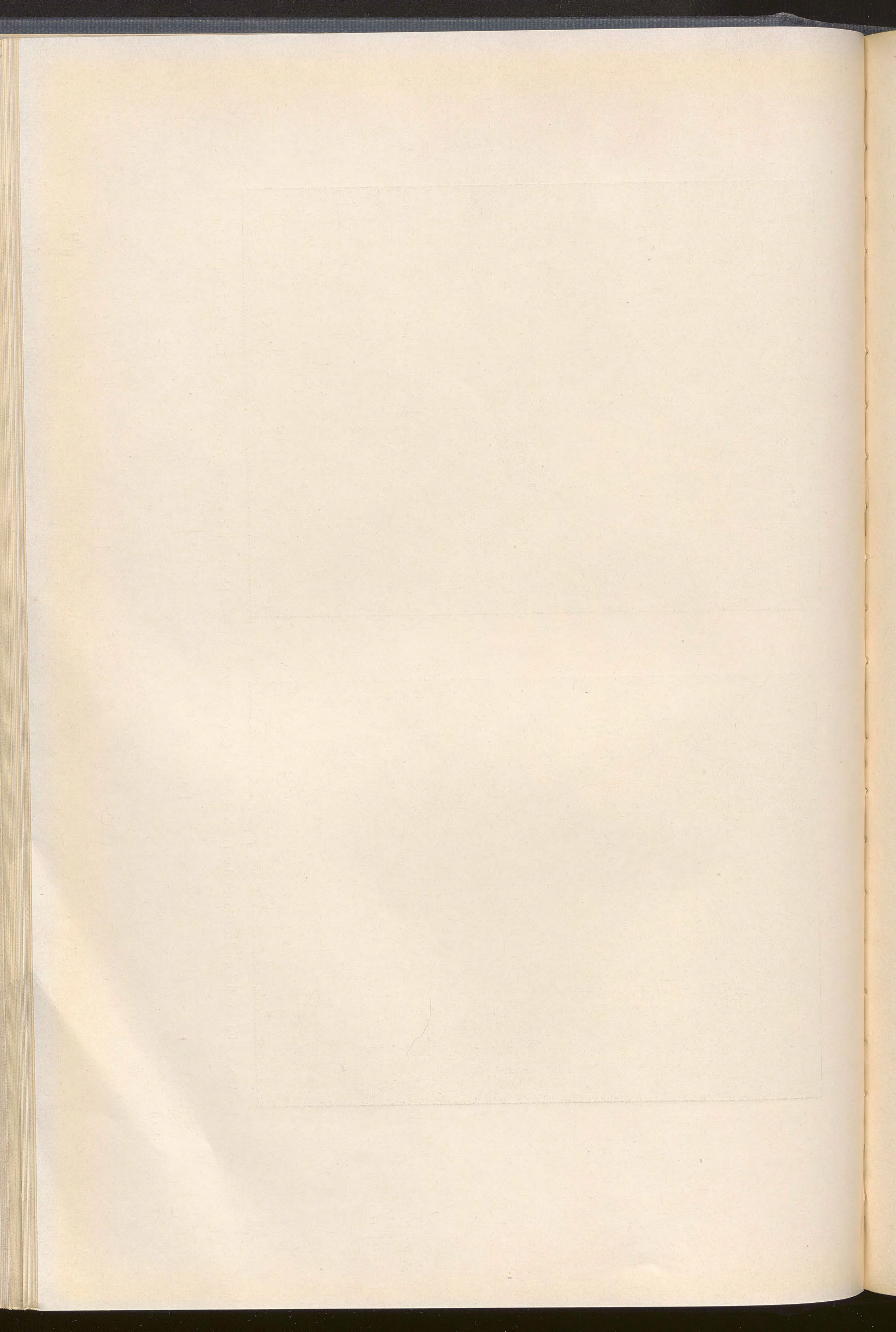
[3]) Vgl. die Abbildungen bei Alfred Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg 1905 und bei Hans Heubach, Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram im Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission 1916.



Abb. 1. Fadenrelief an der Glocke der Jacobikirche in Hamburg.



Abb. 2. Fadenrelief an der Glocke der Jacobikirche in Hamburg.



wenn man bedenkt, daß die Figur jetzt im Gegensinn von der Zeichnung des Meisters erscheint, wie dies mit der Technik des Einritzens in die Form des Glockenmantels zusammenhängt. In der Vorlage standen die Motive also umgekehrt, die Madonna hatte das Kind wie üblich auf ihrer linken Seite und dieses erhob seine rechte Hand, wie es die Tradition forderte, und nicht wie jetzt die linke. Wir erfahren aus den Urkunden, daß Meister Bertram 1367 eine Figur der Maria für das Milderntor und 1377 eine für das Lübecker Tor in Hamburg zu liefern hatte. Beide sind nicht mehr erhalten, so bietet diese gezeichnete, die allerdings erst 1397, also zwanzig Jahre später entstanden ist, das einzige Beispiel einer Madonnenkomposition von ihm[1]).

Gegenüber an der Glocke steht auf gleicher Konsole der hl. Jakobus mit dem Wanderstab in der Linken und dem großen Attribut der Muschel in der Rechten. Für die Vorlage haben wir wiederum die Seiten zu vertauschen. Der Heilige ist ebenso wie die Jakobusfigur am Hamburger Altar und diejenige am Sakramentshäuschen in Doberan abweichend von der sonstigen Tracht der Apostel in eine lange, weitärmelige, ungegürtete Kutte gekleidet, die in einfachen geraden Falten bis zu den Füßen herabfällt (in Hamburg etwas kürzer). Seinen Kopf bedeckt ein Hut mit breitem gesenktem Schirmrand, wie ihn einer der Hirten auf dem Felde im Buxtehuder Altar trägt (Lichtwark S. 361). Auch der Gesichtstypus steht dem mancher plastischen Figuren des Hamburger und des Doberaner Werkes durchaus nahe.

Beide Gestalten, die Madonna und der hl. Jakobus sind keine Schülerarbeit, sondern weisen in ihrer klaren Komposition, in ihrer feinen Abgewogenheit und milden Eindringlichkeit auf den Meister selbst. Aber dieser hat eben nur die Zeichnung geliefert, die dann vermutlich von anderer Hand auf die Innenfläche der Glockengußform durchgepaust und eingeritzt wurde. Beim Ausguß erschien die Zeichnung in fadenförmiger Erhöhung auf dem Mantel. Daß dem bedeutendsten Maler der Stadt die Aufgabe gestellt wurde, für eine Glocke Zeichnungen zu liefern, ist bei den derzeitigen Gewohnheiten in keiner Weise auffällig[2]), auch haben gerade für die Jakobikirche noch andere hervorragende Hamburger Maler gewirkt.

Für den Buxtehuder Altar, der am meisten Verwandtes mit der Glocke aufweist, bildet diese mit ihrer Datierung von 1397 eine Bestätigung seiner späten Entstehung, die schon von Lichtwark gegenüber dem Hamburger Altar von 1379 angenommen wurde, weil in dem Testament von 1390 die Buxtehuder Nonnen noch nicht bedacht werden, während in dem späteren Testament von 1410 ihnen verhältnismäßig viel zugewiesen wird.

---

[1]) Die Inschrift oben um den Mantel der Glocke lautet: Me tu rex gentes bone protege percipientes Demonio infestu necnon a criminis estu. Anno domini MCCCXCVII.

[2]) Die Glocke zu Lühnde bei Hildesheim mit einem Brustbild der Maria in Linienrelief trägt die Inschrift: Anno domini MCCLXXVIII me fudit Tidericus VI K Novembris et me pinxit Hermannus plebanus" (H. Otte, Handbuch der Kunst-Archäologie, 5. Aufl. I, S. 358—445). Auf der Glocke in Elstertrebnitz in Sachsen von 1409 ist der Leipziger Maler Nicolaus Eysenberg als Verfertiger der figürlichen Darstellungen genannt, der auch als Maler eines Altars erwähnt wird. (Anz. Germ. Mus. 1876 Nr. 9.)

Lübeck zeigt auf einigen seiner Glocken einen ganz verwandten Schmuck zur gleichen Zeit. So stehen sich auf der 1399 von Johannes Rebork gegossenen Glocke der Franziskanerkirche St. Katharinen der heilige Franziskus und die heilige Katharina gegenüber wie in Hamburg die Madonna und S. Jakobus, und auf der „Großen Glocke" des Lübecker Domes von 1390 erscheinen ebenfalls in Fadenreliefs auf der einen Seite Maria mit dem Kinde und Johannes der Täufer, auf der anderen zwei Bischöfe (diese offenbar im Gegensinn, da sie mit der Linken segnen[1]). Maria, die eine Lilie hält, während das Kind wie in Hamburg mit einem Vogel spielt, erinnert im Stil an Meister Bertram. Es scheint auch sonst, daß gerade in dieser Zeit der Schmuck durch Fadenreliefs an den Glocken besonders beliebt war.

[1]) Theod. Hach, Lübecker Glockenkunde 1913, Taf. S. 42 und Taf. S. 23.

ZUR DEUTUNG DER GÖTTINGER ZEHNGEBOTETAFEL

Mit einer Abbildung auf Tafel 29 *Von AUGUST FINK*

Das älteste Werk der spätgotischen Tafelmalerei in Göttingen ist uns in der sog. Zehngebotetafel[1]) erhalten. Ihre kunstgeschichtliche Einordnung ist durch die Datierung etwa in das zweitletzte Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts und den Hinweis auf böhmische Stilelemente gegeben worden[2]); sie wird gelegentlich noch durch eine Untersuchung des Werkstattzusammenhanges mit den Resten des Nikolausberger Altars[3]), den Bruchstücken zweier Altarflügel aus der Göttinger Marienkirche[4]) und den 1402 entstandenen Gemälden des Hochaltars der dortigen Jakobikirche zu ergänzen sein. Die Tafel birgt aber noch ein weiteres anziehendes Problem in der inhaltlichen Deutung ihrer Darstellungen.

Wir müssen unserem Erklärungsversuche der merkwürdigen Bilder eine kurze Beschreibung vorausschicken; denn die älteren Angaben darüber sind unvollständig. Es handelt sich um das Mittelstück eines Flügelaltars. Der Rahmen zeigt an den Seiten Aussparungen für die Scharniere der heute verlorenen Seitenteile. Diese enthielten je zwei Bildfelder, die in der Größe den sechs Abteilungen der mittleren Tafel entsprachen.

Auf jedem der erhaltenen Bilder erscheint oben in einem gestürzten Regenbogen die Halbfigur Christi mit einem Spruchbande, das den Text eines der zehn Gebote trägt. Die Szenen, welche darunter die Bildfläche füllen, beziehen sich auf den Inhalt der einzelnen Vorschriften. In der oberen Reihe ist das zweite, dritte und vierte, unten das siebente bis neunte Gebot dargestellt. Auf den Flügeln haben wir danach oben die Bilder zum ersten und fünften, in der unteren Reihe die zum sechsten und zehnten Gebote zu ergänzen. Der vollständige Altar umfaßte den ganzen Dekalog.

Die einzelnen Darstellungen sind die folgenden:

Zweites Gebot: „Non assumes nomen dei tui in vanum". König Saul verurteilt seinen Sohn Jonathan („ionatas") zum Tode, weil er den vom ganzen Volke beim Namen Gottes geleisteten Schwur, vor der Philisterschlacht zu fasten, gebrochen haben soll (1. Reg. 14, 24—45).

Drittes Gebot: „Memento ut diem sabatum sanctifices." Drei betende Könige, David, Josias und Ezechias, und der Priester Melchisedech („yosedech"), der ein Weihrauchfaß schwingt, knien vor dem Altar mit der Bundeslade.

Viertes Gebot: „Honora patrem tuum et matrem tuum (!)." Der Sohn des Tobias empfängt die Unterweisungen seines Vaters: „Omni tempore benedic deum etc." (Tob. 4, 20).

Siebentes Gebot: „Non furtum facies." Josua läßt den Dieb Achan („achior" durch Verwechslung mit Judith 5) steinigen (Jos. 7).

[1]) Hannover, Welfenmuseum, Inv. Nr. 27, 2. Eichenholz, Höhe 1,60, Breite 1,73.

[2]) R. Engelhard, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. Duderstadt 1891, S. 25. V. C. Habicht, Mittelalterliche Malerei Niedersachsens, Bd. 1. Straßburg 1919, S. 95, Tf. 16.

[3]) Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover für 1904—05. Hannover 1905, S. 16, Tf. 3.

[4]) Hannover, Welfenmuseum, Inv. Nr. 27, 11 u. 12.

Achtes Gebot: „Non falsum testimonium dices." Daniel entlarvt die beiden Ältesten („seniores") als Verleumder der Susanna: „falsum testimonium dixistis" (Dan. 13).

Neuntes Gebot: „Non concupisces rem alienam." Ahab („achas") fordert vergeblich den Weinberg Naboths: „da michi vineam tuam nabot." „Non dabo tibi vineam meam." Die Königin Isebel („yesabel") gibt den bösen Rat zur Ermordung Naboths (3. Reg. 21).

Die lebendige Erzählung schließt sich eng an den Schrifttext an. Jonathan, von seinem Schwertträger begleitet, schildert durch seine Gebärde, wie er den verbotenen Honig gekostet hat. Beim siebenten Gebot geht noch ein zweites Spruchband von Christus aus: „hii sunt qui furtum rapiunt." Es bezeichnet das Gottesurteil, in dem Stamm, Geschlecht, Haus und Person des Diebes ermittelt werden. Hinter Achan steht in wörtlicher Anlehnung an den Text sein „Haus". Ebenso ist beim Nachbarbilde der Engel des Herrn dargestellt, der nach Daniels Prophetenwort die Verleumder zerhauen soll.

Wie man sieht, sind Beispiele für die Befolgung und den Bruch der einzelnen Gebote miteinander vermischt. Diese Tatsache bildet eine Hauptschwierigkeit für den Versuch, die Bilder zu erklären im Anschluß an lehrhafte Darstellungen, welche in Vorgängen des täglichen Lebens Erläuterungen zum Dekalog geben, aber das Halten und die Übertretung des Gesetzes in getrennten Reihen vorführen[1]). Aber abgesehen von dieser Verschiedenheit ist der Vergleich mit jenen Bilderkatechismen auch deshalb abzulehnen, weil es sich bei unserer Tafel um ein Altarbild handelt. Eine Szenenfolge, die nur die Belehrung zum Ziele hat, ist für ein solches nicht denkbar; der Bildinhalt muß in irgendeiner Beziehung zum Altar stehen.

Diese Voraussetzung für die Erklärung scheint nun freilich eine neue Schwierigkeit zu schaffen. Alle Gestalten der Bilder mit Ausnahme der ständig wiederkehrenden Christusfigur sind dem alten Testament entnommen, und da uns der Hauptteil des Altars erhalten ist und wir annehmen dürfen, daß die Darstellungen der Flügel sich denen der Mitteltafel im wesentlichen angeschlossen haben, so stehen wir vor der ganz ungewöhnlichen Tatsache eines Altarbildes mit rein alttestamentlichem Bilderkreis. Die Frage nach dem Patronat des zugehörigen Altars setzt uns daher in einige Verlegenheit.

Um sie zu heben, erinnern wir uns der Bedeutung der alttestamentlichen Figuren in der christlichen Kunst. Sie verdanken ihr Dasein in jedem Falle irgend einer Beziehung zur Heilslehre des neuen Testaments, gehören entweder einem Zusammenhange an, der in geschichtlicher Folge von Ereignissen des alten zu solchen des neuen Bundes führt, oder sie sind typologischer Art, Vorbilder für eine Gestalt, einen Vorgang oder einen Gedanken der Erlösungsgeschichte.

Die erste Möglichkeit, die einer historischen Bilderreihe, scheidet bei der Zehngebotetafel aus. Es bleibt also nur die Annahme, daß ihre Darstellungen typologisch bedingt sind.

[1]) Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer. Leipzig 1905, S. 551.

Dies ist in der Tat der Fall. Den Schlüssel zum Beweise liefert uns das mittlere Feld der oberen Reihe mit dem Bilde zum dritten Gebot. Die Szene weicht von den übrigen ab: während sonst immer ein einheitlicher Vorgang aus dem alten Testament vorgeführt wird, sind hier Vertreter verschiedener Zeiten zum Gottesdienst vor der Lade des alten Bundes vereinigt.

Die Hauptfigur ist der Priesterkönig Melchisedech. Von ihm berichtet die Genesis (14, 18), daß er dem Abraham bei seinem Einzuge ins gelobte Land Wein und Brot dargebracht habe. Das wurde als ein Vorbild des Hohepriesteramts Christi angesehen. Die Deutung findet sich bereits im neuen Testamente. Die Kapitel des Hebräerbriefes, welche Melchisedech und Christum, die Gaben des alten priesterlichen Fürsten und den Opfertod des Heilandes als Verheißung und Erfüllung einander gegenüberstellen, sind die Keimzelle der ganzen typologischen Auffassung des Mittelalters.

Daß wir in dieser Bibelstelle auch die Grundlage unseres Bildes zu erkennen haben, beweist uns die Ausstattung der Bundeslade. Sie erscheint in der Form eines Reliquienschreines und enthält ein goldnes Gefäß, einen Lilienstengel und eine Schriftrolle mit der Andeutung des Textes der zehn Gebote[1]). Das entspricht genau der Beschreibung des Hebräerbriefes (9, 4): „Die Lade des Testaments, allenthalben mit Golde überzogen, in welcher war der Krug mit dem Himmelsbrot und die Rute Aarons, welche gegrünet hatte, und die Tafeln des Testaments."

Melchisedech ist danach im Sinne des genannten Briefes als ein Vorbild des Opfertodes Christi zu deuten. Und auch die Bundeslade selbst weist, als Typologie gefaßt, auf das gleiche Ereignis hin. Hier ist die Parallele erst in der späteren Theologie entwickelt; der Verfasser der Epistel an die Hebräer betont ausdrücklich, daß der Stiftshütte des Judentums im neuen Bunde kein „mit Händen gemachtes" Heiligtum entspreche, der neue Kult nicht mehr eines sichtbaren, äußerlichen Mittelpunktes bedürfe, wie es der Altar mit der Lade des Testaments gewesen war. — Aber das Mittelalter forderte Anschaulichkeit. In der symbolischen Darstellung des „Wagens des Aminadab"[2]) erhebt sich über der Bundeslade das Bild des Gekreuzigten; aus dem Schrein des Gesetzes erwächst die Verheißung der Gnade, der Versöhnung Gottes mit der Menschheit.

Wir wenden diese sinnbildliche Auffassung auch auf die Bundeslade unseres Gemäldes an, obwohl hier der neutestamentliche Teil des Vergleichs nicht zur Anschauung gebracht ist; den Grund, warum dies nicht geschehen ist, werden wir später erkennen. Damit haben wir eine Deutung für den Mittelpunkt der Darstellung gefunden, dem die Verehrung der ihn umgebenden Gestalten gilt. Wie nun Melchisedech den Hinweis auf den Opfertod des Heilandes verstärkt, so klingt der gleiche Gedanke auch in den drei Königen, die dem Priester gegen-

[1]) Herr Landesrabbiner Dr. Freund-Hannover hatte die Liebenswürdigkeit, auf meine Bitte festzustellen, daß die korrekt geschriebenen hebräischen Worte dem Dekalog entnommen sind.

[2]) W. Molsdorf, Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis. Leipzig 1920, Nr. 907.

über als Gemeinde knien, noch einmal an. Denn David tritt zurück hinter den beiden unter seinen Nachfolgern, welche die Bibel ihm an Frömmigkeit gleichsetzt (4. Reg. 18,3 und 22, 2; Eccli. 49, 5): Josias, der wie Christus sein Leben für sein Volk ließ, und Ezechias, dessen Danklied nach Genesung von schwerer Krankheit Jesajas (30, 10) aufzeichnet: „Ich sprach, nun muß ich zu der Hölle Pforten fahren in der Mitte meines Lebens." Dieser König gilt danach als Vorbild jener Episode im Wirken des Erlösers, die den Gläubigen des alten Testaments Befreiung gebracht hat: der Niederfahrt zur Hölle.

Bestätigen nun auch die übrigen Bilder der Zehngebotetafel unsere bisherige Deutung? Die dem Mittelfeld benachbarten Darstellungen zum zweiten und vierten Gebot kommen sonst nicht vor, erfordern also eine selbständige Erklärung. Dabei fällt uns auf, daß sie, symmetrisch auf der Bildfläche angebracht, auch inhaltlich eine gewisse Symmetrie zeigen. Bei beiden sind als Hauptfiguren Vater und Sohn einander gegenübergestellt. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in König Saul, der bereit ist, der Pflicht gegen den Höchsten seinen Sohn aufzuopfern, einen Hinweis auf den himmlischen Vater sehen, der den eingeborenen Sohn dahingab, und wenn wir auf der anderen Seite den kindlichen Gehorsam des jungen Tobias auf Christi Ergebung in den Willen des Vaters beziehen.

Und weiter: Die Bindung der Bilderfolge an die einzelnen Sätze des Dekalogs ermöglicht uns auch Vermutungen über den Inhalt der verlorenen Flügelbilder. Für das fünfte Gebot können wir mit ziemlicher Sicherheit die Ermordung Abels einsetzen, und als Beispiel für die unwandelbare Treue in der Verehrung des einen Gottes erscheint uns als wahrscheinlichste Darstellung das Opfer Abrahams.

Treffen diese Mutmaßungen zu, so erhalten plötzlich die Hinweise auf den Opfertod Christi einen bestimmten Sinn. Mittelfeld und Flügelbilder der oberen Reihe rühmten alsdann mit kanonischem Klang jene Vorbilder der Hingabe Jesu, deren durch die Jahrhunderte in jeder Messe gedacht wird: „munera pueri tui iusti Abel et sacrificium patriarchae tui Abrahae et quod tibi obtulit summus sacerdos tuus Melchisedech." Und wir finden nun in den folgenden Worten des Meßkanons die präzise Deutung der Typologien des Altars. Sie weisen auf das „summum sacrificium, immaculatam hostiam". Sie beziehen sich auf die Verkörperung des Opfers Christi im Fronleichnam.

Wir sind jetzt an einem Punkte angekommen, wo es ratsam ist, die Erklärung der noch fehlenden Bildfelder zunächst zurückzustellen und zuvor zu fragen: welchen Altar kann die Zehngebotetafel nach unserem bisherigen Ergebnis geschmückt haben? Sie kam 1863 aus der Königlichen Universitätsbibliothek zu Göttingen in das Welfenmuseum[1]), befand sich vorher in der Göttinger Barfüßer-, Pauliner- oder Johanniskirche, kann aber sehr wohl — bei dem gleichzeitig nach Hannover abgelieferten Raphonaltar ist dies nachzuweisen — ursprünglich einer anderen Kirche oder Kapelle der Stadt gehört haben.

Unsere Untersuchungen lassen es nun wahrscheinlich erscheinen, den Herkunftsort des Bildes in der Fronleichnamskapelle von Göttingen zu

[1]) Bericht des damaligen Konservators, Studienrat Dr. Müller, abgedruckt bei R. Engelhard a. a. O.

suchen. Der Bau, 1734 noch erhalten und als Brauhaus gebraucht[1]), stammte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Seine Entstehungsgeschichte ist überliefert: aus einer Kirche der Stadt, vermutlich St. Johannis, war eine Hostie gestohlen worden. Sie wurde auf wunderbare Weise wiedergefunden und der Ort, wo dies geschah, für eine Kapelle bestimmt, die der Verehrung des corpus Christi, des Fronleichnams geweiht sein und das Gedächtnis des Wunders bewahren sollte. Die Stiftungsurkunde des Bischofs von Mainz ist 1319 datiert[2]). Aus den nächsten Jahrzehnten kennen wir Ablaßverheißungen für Beiträge zum Bau. Sie werden bis 1355 verschiedentlich mit dem Hinweis auf eine Notlage der Stiftung wiederholt. Als aber Erzbischof Adolf von Mainz 1381 eine alljährliche Fronleichnamsprozession, die sicher in Zusammenhang mit der Kapelle zu bringen ist, gestattet, ist von Geldnöten derselben nicht mehr die Rede. Es ist anzunehmen, daß sie damals völlig ausgestattet oder doch die Vervollständigung ihrer Ausstattung in den nächsten Jahren, denen unser Altarbild seinem Stil nach angehört, gesichert war.

Einzelheiten über den Göttinger Hostiendiebstahl sind nicht bekannt. Aber wir erinnern uns, daß Verbrechen dieser Art zu den Schandtaten gehören, die im späten Mittelalter immer wieder auf dem Sündenregister der Juden erscheinen[3]). Im Zeitalter der Kreuzzüge hatte sich der Judenhaß besonders in der Anklage, das Volk Israel sei schuldig an der Kreuzigung Christi, kundgetan. Kaum war aber die Kirche nach dem Siege der Transsubstantiationslehre der körperlichen Anwesenheit der Gottheit im Heiligtum gewiß, als auch schon die Behauptung auftrat, die Juden ließen ihre Wut gegen Jesum auch an den Hostien aus, entwendeten sie aus dem Gotteshause, um sie bis aufs Blut zu martern. Wahrscheinlich hat eine kleine, geronnenem Blut ähnliche Algenart, Palmella cruenta, die auf Oblaten wächst, den Anlaß zu diesem Aberglauben gegeben, der so vielen Judenverfolgungen zum Vorwand dienen mußte[4]). Die Berichte über den Vorfall sind meist einförmig. In der Regel führt ein Wunder zur Wiederentdeckung der geraubten Hostie oder wenigstens zur Bezeichnung des Ortes, wo sie vergraben liegen soll. Dort entsteht manchmal eine Erinnerungskirche, bisweilen sogar ein Wallfahrtsort.

Die Nachrichten über Judenverfolgungen in Niedersachsen sind lückenhaft[5]). Das Schweigen der christlichen und jüdischen Quellen über ein solches Ereignis in Göttingen beweist nichts gegen die Möglichkeit desselben. Vielmehr ist die Verbindung der Anklage der Hostienschändung mit judenfeindlichen Strömungen so regelmäßig, daß wir auch die knappen Andeutungen über den Göttinger Diebstahl unbedenklich im gleichen Sinne ergänzen können.

[1]) Ebel in Zeit- und Geschichtsbeschreibung der Stadt Göttingen T. 1, Hannover und Göttingen 1734, 2. Buch, S. 93.

[2]) Göttinger Urkundenbuch Bd. 1, Nr. 90, 91, 93, 151, S. 145 Anm., 298.

[3]) Beispiele bei J. M. Jost, Geschichte der Israeliten Bd. 7, Berlin 1827, S. 5, 255, 258, 268; Selig Cassel, Artikel „Juden" in Ersch-Grubers Allg. Enzyklopädie.

[4]) S. Riezler, Geschichte Bayerns Bd. 2, Gotha 1880, S. 523.

[5]) A. Riemer, Die Juden in niedersächsischen Städten des Mittelalters. Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 1907, 1908.

Jetzt wird die Beschränkung auf das alte Testament in unseren Bildern verständlich. Die Juden hatten die Verkörperung Christi mißhandelt; aus den jüdischen heiligen Büchern führt die Tafel auf dem „Judenaltar“[1]).den Nachweis von der Heiligkeit des Fronleichnams. Die Gestalten des alten Testaments müssen Zeugen für die Wahrheit des christlichen Dogmas sein.

Durch die doppelte Verbindung mit der Reihe der zehn Gebote und dem typologischen Gedanken war die Szenenwahl beschränkt, und es ist zu bewundern, mit welcher Geschicklichkeit die schwierige Aufgabe in der oberen Reihe des Altars gelöst ist. Aber wie liegen die Verhältnisse in der zweiten Hälfte des Dekalogs, die aus lauter nur in der Übertretung zu verbildlichenden Verboten besteht? Welche Darstellung einer Ehebruchsgeschichte bot Gelegenheit zur Einführung einer auf das Opfer Christi bezüglichen Figur?

Leider ist gerade das Bild zum sechsten Gebot verloren. Aber auch aus den anderen können wir erkennen, daß die untere Bilderreihe den Leitgedanken der oberen als undurchführbar aufgegeben hat und dafür einen neuen vorträgt.

Die drei Szenen zum siebenten, achten und neunten Gebot enthalten einen gemeinsamen Zug: die Aufdeckung eines verborgenen Frevels durch Gottes Allwissenheit. Das ist ein Gedanke, der auch auf den beiden Flügelbildern zum Ausdruck gebracht werden konnte. Wir wagen danach die symbolische Deutung: wie im Gottesurteil der Diebstahl des Achan ans Licht kam, wie Gott durch den Mund seines Propheten die Unschuld der Susanna an den Tag brachte, wie er auch den Mord des Naboth nicht ungerächt ließ, so hat er auch — hier, an dieser Stelle — den Leib seines Sohnes nicht verderben lassen (vgl. Eccli. 51, 3), sondern die entweihte Hostie durch ein Wunder entdeckt und ihre Räuber der verdienten Strafe zugeführt.

Wir geben zu, daß diese Beziehung biblischer Bilder auf ein Ereignis des vierzehnten Jahrhunderts etwas durchaus Ungewöhnliches ist, daß, wenn unsere Vermutungen richtig sind, auf der Zehngebotetafel sich typologische und symbolische Gedanken nicht in ausgefahrenen Geleisen bewegen, sondern selbständig entwickelt sind und neue Wege finden. Aber es spricht für unsere Ausführungen, daß sie eine Erklärung der ganzen Bilderreihe geben, daß sie ihre Berechtigung als Schmuck eines Altars erweisen und daß sie endlich auch eine Lösung der Frage bringen, weshalb die Folge der Darstellungen sich an die zehn Gebote anschließt.

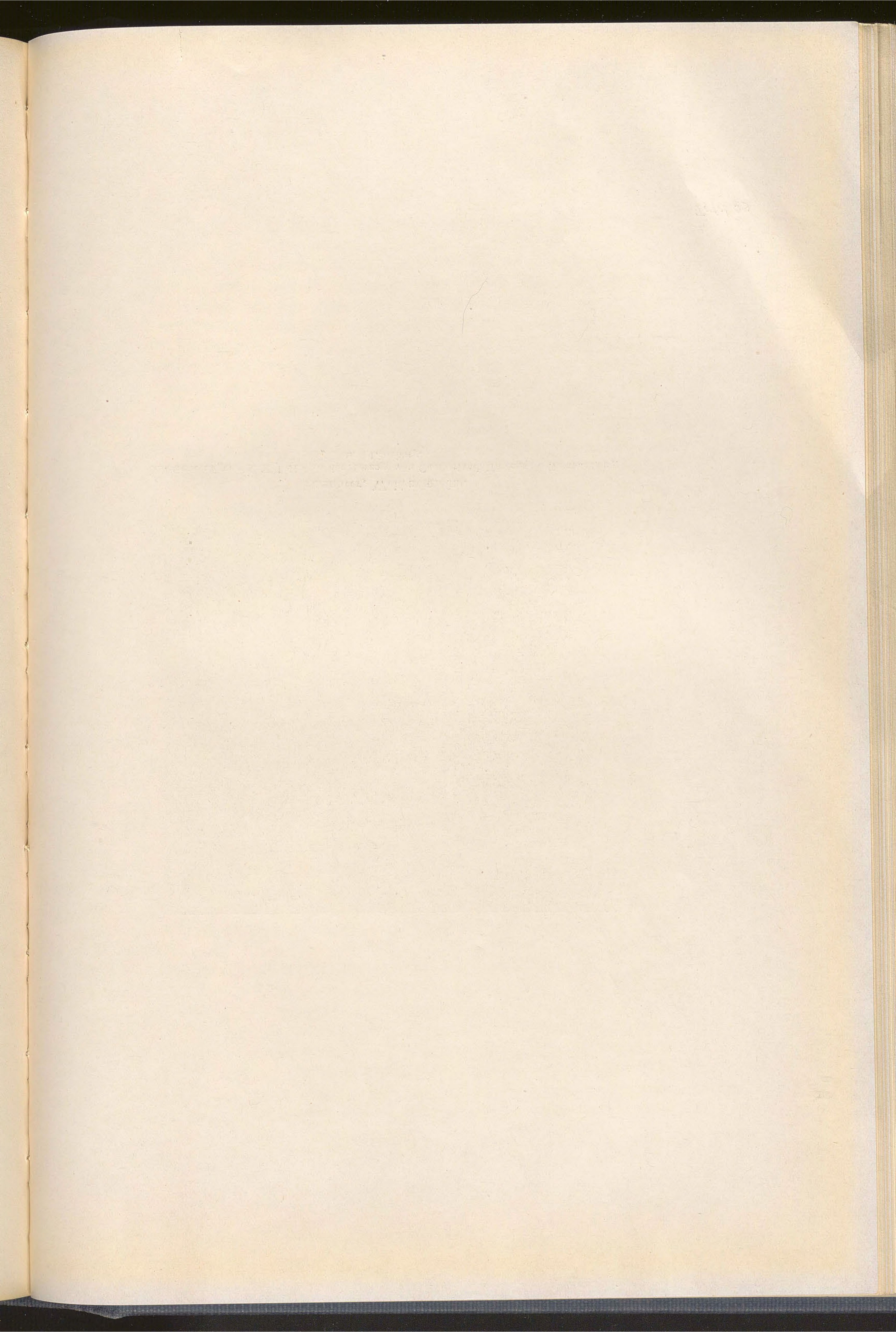
Es handelt sich nicht, wie bisher angenommen wurde, um Erläuterungen zu den einzelnen Vorschriften der mosaischen Gesetzgebung, sondern um Bilder zum „Gesetze“ als dem Inbegriff des alten Testaments. Die Auffassung ist die gleiche, in der die Gesetzestafeln im oberen Mittelfelde des Gemäldes als Inhalt der Bundeslade erscheinen. An die Stelle der gebräuchlichen Bilder zum Evangelium ist, wenn wir in der Zehngebotetafel den Aufsatz des Göttinger „Judenaltars“ zu erkennen haben, mit vollem Recht eine Darstellung des Gesetzes getreten.

Aber dies Gesetz ist hier aus der Beschränkung auf das Judentum gelöst:

[1]) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. 3, S. 85.



Hannover, Welfenmuseum.
Mit Genehmigung S. Kgl. Hoheit des Herzogs von Cumberland, Herzogs zu Braunschweig und Lüneburg.



Christus ist es, der die alten Gebote erneuert. Und einen Hinweis darauf, daß diese Gebote bis zur Wiederkehr des Heilandes zum Gericht gelten, möchte man in den kleinen Brustbildern auf den Ecken der Bildfelder erblicken: mit denen auf den Altarflügeln müssen es vierundzwanzig gewesen sein, und es liegt nahe, sie auf die Ältesten der Offenbarung (4, 4) zu deuten, deren Erscheinung den jüngsten Tag ankündigt.

Welche Bedeutung hat unsere Untersuchung für die Altartafel als Kunstwerk? Es ist klar, daß wir den Entwurf eines so verwickelten theologischen Programms von der Tätigkeit des Malers vollkommen zu trennen haben. Wir müssen annehmen, daß ihm zugleich mit dem Auftrag ein ausführliches „Libretto" aus der gewandten Feder eines Geistlichen in die Hand gegeben worden ist. Die darzustellenden Szenen waren ungewöhnlich; sie erforderten eine selbständige Gestaltung, und wir müssen bekennen, daß der Künstler sich seiner Aufgabe gewachsen gezeigt hat. Lehrreich ist, daß er seine Figuren oft einfach aus den ihm geläufigen Kompositionen übernimmt. So stammt der Steinschleuderer des Achanbildes aus einer Geißelung Christi, und die Susanna ist in der ganzen Anlage ein Ebenbild der vor der Krippe knienden Maria auf dem zu Beginn erwähnten Altarflügel der Göttinger Marienkirche.

Zweifellos war bei der Zehngebotetafel die Bedeutung des inhaltlichen Entwurfes größer, als es in der Regel beim spätgotischen Altar der Fall war. Trotzdem ist die Frage nach Einflüssen dieser Art auch von allgemeiner Wichtigkeit, und man wird, indem man ihr nachgeht, häufig davor bewahrt werden, aus inhaltlichen Übereinstimmungen vorschnelle Schlüsse auf künstlerische Zusammenhänge zu ziehen. Ein Beispiel aus der Göttinger Kunst um 1400: der mystischen Pietà des Barfüßeraltars von 1424 liegt ein — vom Maler ganz ungenügend ins Bild übersetzter — Hymnus auf Christum den Gekreuzigten, Begrabenen und Auferstandenen zugrunde. Die Worte der gleichen Hymne finden sich auch auf den Spruchbändern des wenig späteren Auferstehungsaltars aus der Arnstädter Liebfrauenkirche[1]). Hier wird man, da die formale Lösung auf dem letztgenannten Bild vollkommen abweicht und auch sonst künstlerische Beziehungen nicht anzunehmen sind, einen Zusammenhang der theologischen Entwürfe annehmen müssen. Möglicherweise haben die Verfasser des Programms der beiden Altäre die gleiche Hochschulbildung genossen. Der Stifter des Arnstädter Bildes ist der Priester Johann Alich. Am Fuß der Kreuzigung des Altars aus Göttingen kniet der Mönch Heinrich Duderstadt. Träger beider Namen kommen, nur durch wenige Jahre getrennt, zur fraglichen Zeit in der Studentenmatrikel der Universität Erfurt vor[2]).

[1]) Aus dem Besitz der Frau Geheimrat Stier-Hannover 1921 vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben.

[2]) J. C. H. Weißenborn, Akten der Erfurter Universität. Bd. 1, Halle 1881, S. 54, 71, 72, 97, 103, 127.

PIERRE DES MARES

Mit 12 Abbildungen auf Tafel 30—35 *Von GRETE RING*

Aus der Reihe der „Werke ohne Namen", die, kunstvoll gruppiert, die Geschichte der altkölnischen Malerei ausmachen, hebt sich die vereinzelte Erscheinung eines „Namens ohne Werk". „Des Mares Piere 1517" lautet die Bezeichnung auf dem Mittelbilde des Kreuzigungsaltars der Münchener Pinakothek, Nr. 119—121. Die Forschung, von jeher bemüht, das Werk der kölnischen Anonymen stattlich auszugestalten, macht überraschenderweise vor dem einzigen Meisternamen dieser Zeit und Gegend Halt, während doch gerade der Name den Anreiz hätte geben sollen, die Persönlichkeit des Künstlers auf die Beine zu stellen.

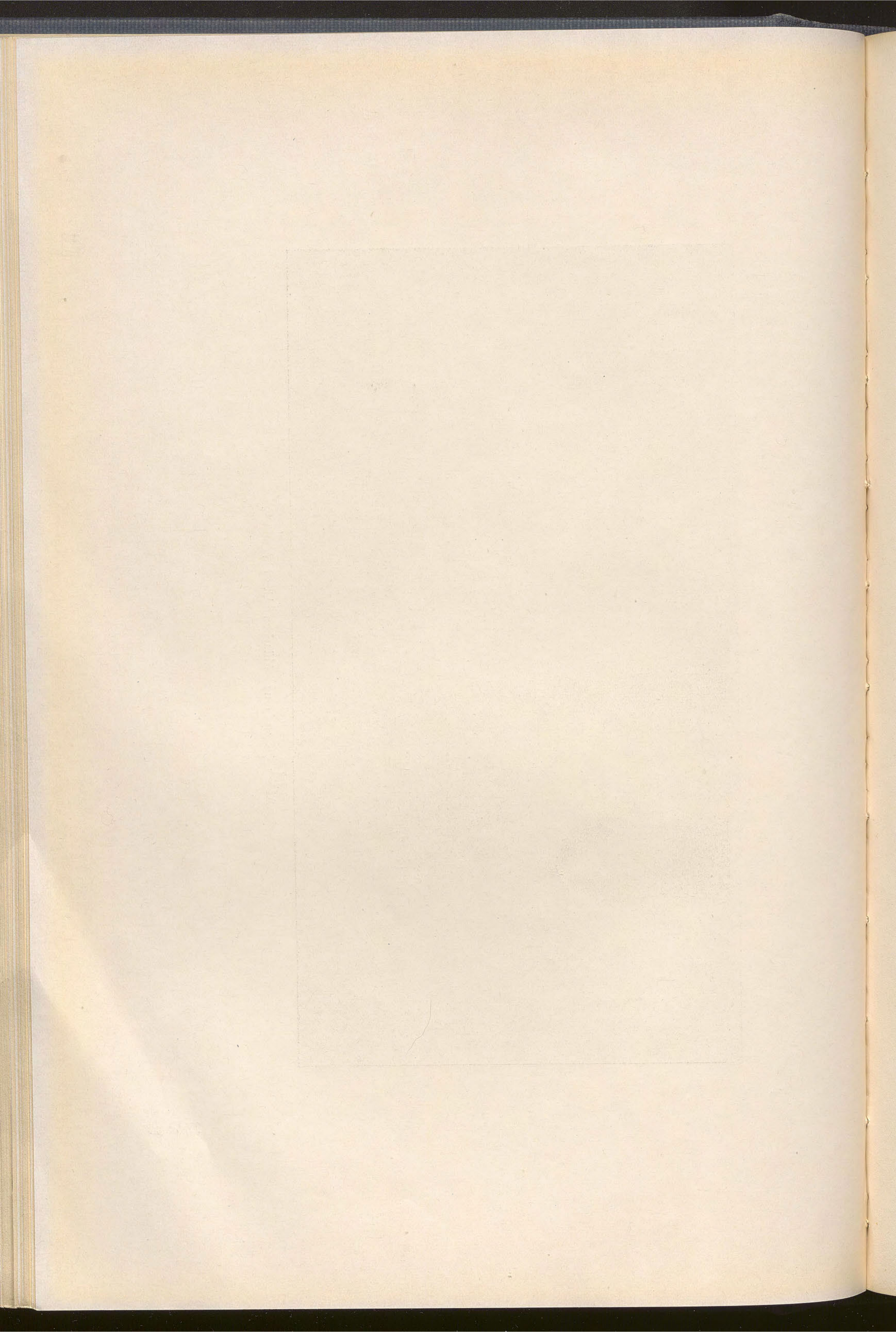
Der Einzelfall der Künstlersignatur muß zur Vorsicht mahnen. Der Name ist in ornamentaler Weise in Goldlettern am Gewandsaum einer der klagenden Frauen der Kreuzigung angebracht, eine Art der Signierung, die in den Niederlanden vorkommt — ich denke an Gossaert und Orley — die dem kölnischen Gebrauch der Zeit nicht entspricht. Mit gleicher Wahrscheinlichkeit könnte der Name hier etwa einen Wohltäter bezeichnen, der Mittel für den Altar bereitstellte und sich der Fürbitte empfiehlt, der an den Segnungen der Messe teilhat. Ein Suchen nach einem Maler „Pierre des Mares" in den Gildenlisten führt zu keinem Ergebnis. In den „Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde" (Lerius & Rombouts Antw. 1872) wird 1528 ein „Peter de Maret, beeldesnydere" als Freimeister erwähnt. Dieser war Mitbewerber am Brügger Kamin des Lancelot Blondeel; er sandte ein Modell ein, das nicht angenommen wurde und für das er eine Entschädigungssumme erhielt (Weale, Burlington Magazine XVI, p. 96). Wenn man den Antwerpner Bildhauer in der Tat mit der Kölner Signatur zusammenbringen will, müßte man ihn sich als Autor verschollenen Schnitz- oder Steinbildwerks vorstellen, das zu den gemalten Flügeln gehört habe.

Noch in anderem — nicht künstlerischem — Zusammenhang taucht ein der Signatur verwandter Name auf. In den Urbare von St. Pantaleon zu Köln (Herausg. Benno Hilliger, Bonn 1902, Publ. der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde XX) findet sich in einer Probe aus dem „Liber heredum silve Coninkforst" aus den Jahren 1517 bis 1521 (p. 359ff.) die Notiz „diese naegeschreven swijn haen de erven gegeven, we van alders gewoinlig . . . Peter up der Mar 2" und weiter unten „Item zu Steinberg (Ort bei Forsbach) sail ein seil sein, dair sullen gain dem Abt zu Panthaleon 20 swijn . . . dem Peter up der Mar 2." Es handelt sich um den Wald Königsforst bei Köln, von dem Teile dem Erzbistum Köln, Teile der Abtei St. Pantaleon gehörten und in dessen inneren Betrieb das „Erbenbuch" einen Einblick gewährt. Wenn anders man „Peter up der Mar" mit „des Mares Piere" gleichsetzt, sagt das mehrfache Auftreten des Namens an dieser Stelle noch nichts über den Autor, vielleicht jedoch etwas über die Provenienz des Kreuzigungsaltars aus. Der Katalog der Münchener Pinakothek gibt an, der Altar habe ehemals den Hochaltar von St. Mauritius gebildet. Die Notiz erscheint, soweit ich sehe, zuerst im Marggraffschen Verzeichnis von 1865;



Abb. 1. Kreuzigung. München, Alte Pinakothek.

Tafel 30



ihre Quelle ist nicht nachweisbar, ich möchte danach annehmen, daß aus den Mauritiusdarstellungen des Altars unbedenklich der Rückschluß auf die Provenienz gemacht wurde. Die Mauritiuskirche nun wurde erbaut auf Grund und Boden der Abtei St. Pantaleon und befand sich von jeher unter dem Patronat der Abtei. Nach der Aussage des ,,Erbenbuches" stand der Signator des Münchner Triptychons — gleichviel, ob Maler oder Wohltäter — jedenfalls in unmittelbarer Beziehung zur Abtei St. Pantaleon; es ist danach wahrscheinlicher, daß der Altar aus Pantaleon stammt, die Mauritiusdarstellungen der Flügel bleiben durch die engen Beziehungen zwischen der Abtei und der Mauritiuskirche noch genugsam erklärt.

Ein drittes Auftauchen des gleichen — oder eines verwandten — Namens trägt ebensowenig zur Lösung der Frage einer Künstlerschaft des ,,Pierre des Mares" bei. Kugler in seinen ,,Kleinen Schriften" (II, p. 18) spricht von einem Brevier Philipps II. von Spanien, das aus dem Besitz des Feldmarschalls Wrangel an das fürstliche Haus Puttbus gekommen sei, und dessen dreißig Miniaturen nach einer handschriftlichen Notiz von einem ,,Pietro de la Mare" herrührten. Der Illuminator ist nach Kugler ein späterer Nachfolger des Memling, die Namensangabe scheint ihm ,,aus einem Mißverständnis hervorgegangen". Ich konnte das Manuskript, das vielleicht weitere Aufschlüsse gegeben hätte, leider nicht selbst prüfen.

In der Folge will ich mich mühen, das Werk des ,,Meisters des Münchner Kreuzigungsaltars" zusammenzustellen, ich werde diesen nach alter Gepflogenheit weiter als ,,Pierre des Mares" bezeichnen, ohne damit eine besondere Wahrscheinlichkeit oder gar Sicherheit dieser Gleichsetzung auszusprechen.

Hauptstück der Gruppe bleibt der Münchener Altar. Das Mittelbild zeigt die Kreuzigung im Breitformat mit vielen Figuren, der Flügel links auf der Vorderseite die hl. Dreifaltigkeit mit einem Benediktinerabt als Stifter, auf der Rückseite den heiligen Mauritius, der sich weigert, den Götzen zu dienen; der Flügel rechts auf der Vorderseite Maria als Himmelskönigin mit einer Äbtissin als Stifterin, auf der Rückseite die Enthauptung des hl. Mauritius. Die Provenienz aus St. Pantaleon wurde bereits wahrscheinlich zu machen gesucht. Abt von Pantaleon war von 1502 bis 1514 Johannes von Lüninck, ein prunkliebender Herr, der viel baute und unter anderem den prächtigen Lettner von Pantaleon aufführen ließ, ihm folgt von 1514 bis 1538 Johannes Euskirchen, der gleichfalls eine größere Bautätigkeit entfaltete. Einer der beiden kommt als der stiftende Benediktinerabt in Frage. Die stiftende Äbtissin, gleichfalls eine Benediktinerin, ist dann eine der Vorsteherinnen des Benediktinerinnenklosters St. Mauritius, Elisabeth Daverhausen (1497 bis 1518) oder Margaretha Suderman (gest. 1532). In die Pinakothek kam der Altar 1826 mit der Gesamtheit der Boisseréesammlung, unter deren Beständen er stets bemerkenswerte Figur gemacht hatte. Von anmutiger Formensprache, heiter blumiger Farbigkeit und trefflichster Ausführung, dabei von einer Zartheit des Sentiments bis zur Schwächlichkeit, geben die Tafeln in der Tat einen Extrakt des romantischen Sammelgeschmacks, wie er in der Kollektion der Brüder Boisserée am deutlichsten Gestalt gewonnen hatte. ,,Ritterlich und

jungfräulich, fromm allemiteinander" (Goethe, Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Mayngegenden I) wünscht der Sammler der Romantik seine Heiligen und Helden; seine Sehnsucht gilt dem „unschuldig frommen und lieblichen", der „frommsten und rührendsten Art", er sucht „reine Verhältnisse und Massen von Farben wie in deutlichen Accorden ... überall jene kindliche und gutmütige Einfalt und Beschränktheit ..." (Schlegel, Europa 1803, 1, 114). Es kann nicht wundernehmen, wenn die Heroldinnen des Boisseréeschen Sammlerruhmes, Amalia von Imhoff (Schlegel, Deutsches Museum 1812 II, p. 393) und Helmina von Chezy (Die Musen, 1812, p. 87ff.) das Lob des Mares-Altars, der zu alledem die treueste Illustration bietet, in besonders hellen Tönen verkünden.

Gleichfalls aus der Boisseréesammlung stammen zwei kleine Tafeln des Meisters, jetzt in der Galerie zu Schleißheim, die ursprünglich wohl auch zu einem größeren Altarwerk gehörten. Auf den Vorderseiten sind die heiligen Johannes der Täufer und Katharina, Andreas und Apollonia dargestellt, auf den Rückseiten Maria und der Engel der Verkündigung. Die Verwandtschaft der Täfelchen mit dem Kreuzigungsaltar war von den Boisserée selbst bereits erkannt worden — das Verzeichnis in Karton XI der Boisseréesammlung des Kölner Archivs nennt unter Nr. 116/117 „Zwei Bildchen in der Art des Pierre des Mares", vgl. im Archiv der Alten Pinakothek, Münchener Hofinventar von 1827 und Dillis, Boisseréeinventar von 1828: Nr. 167/8 „Unbekannter Meister in der Art wie Pietre des Mares" — doch ging die Beziehung im Lauf der Zeit verloren, bis ich sie 1914 in der Neuauflage des Schleißheimer Katalogs (Nr. 3007 a und b) wieder aufnahm. Dabei konnte die Einschränkung fortfallen: die Täfelchen zeigen bestimmt die Hand des „Meisters des Kreuzigungsaltars" selbst. — Das Wappen auf den Vorderseiten der Bildchen (drei silberne Sterne im blauen Feld) deutete mir seinerzeit Archivrat Baumeister in Köln als das der Kölner Familie Dauwe, doch fehlen leider Vornamensbeziehungen der Mitglieder der Familie zu den Heiligen, aus denen man auf die Person des Stifters hätte schließen können.

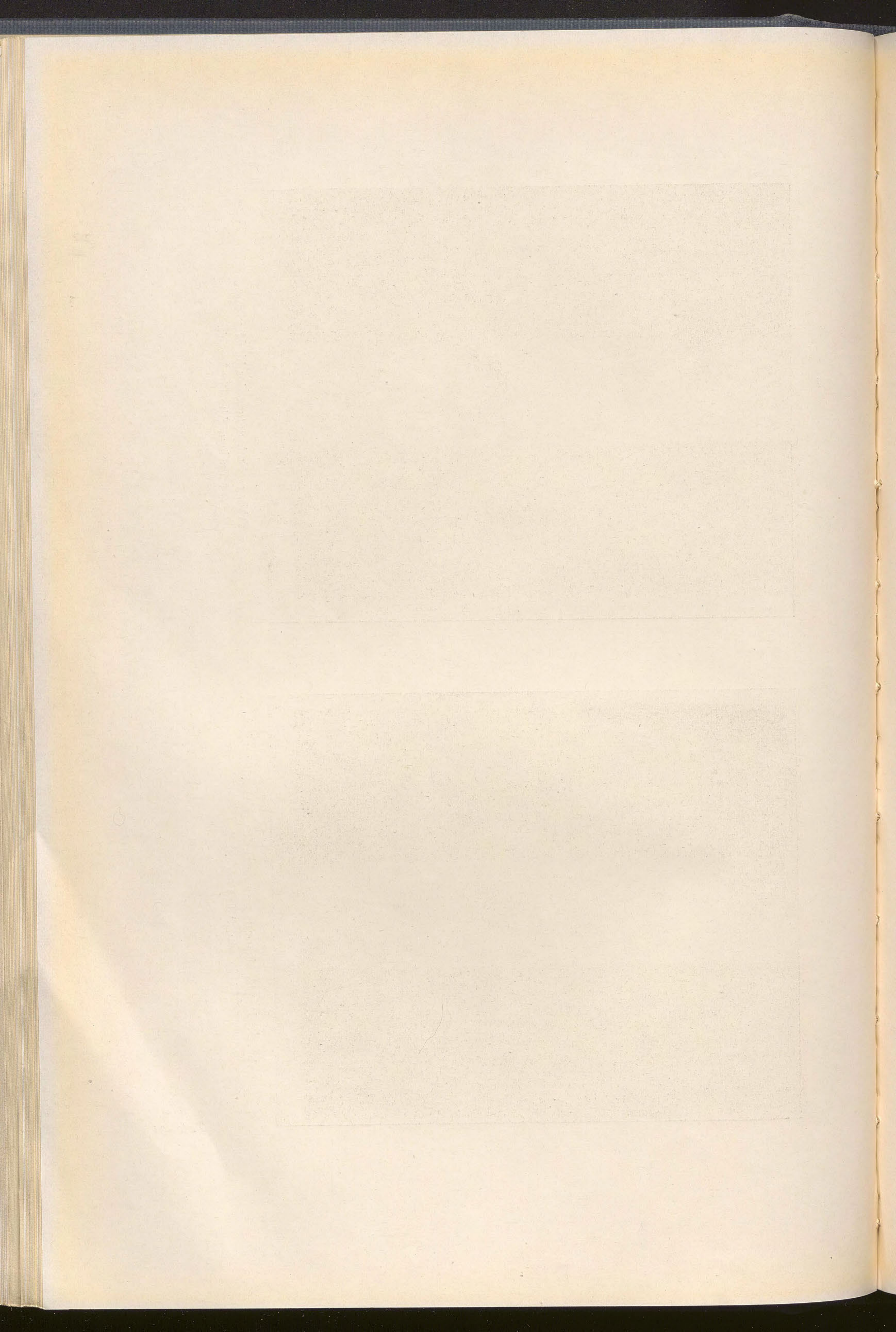
Die Mauritiustafeln des Kreuzigungstriptychons finden sich in wesentlichen Teilen wörtlich wiederholt auf zwei Darstellungen der Katharinenlegende, die aus der Sammlung Freund, Berlin, in den Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums gelangten, dort jedoch noch nicht ausgestellt wurden. Der alte Sammler Freund kaufte nach seiner Angabe die Tafeln um 1879 bei Sagert in Berlin, sie hatten ursprünglich auch bemalte Rückseiten, einzelne Heilige und Stifter darstellend, die Freund absägen ließ, um die Bilder in die Wände seiner Wohnung „Unter den Linden" einzulassen. Die Legenden der Katharina und des Mauritius bieten genug Analogien, die Wahl des gleichen Schemas zu rechtfertigen; die beredte Königstochter versagt dem Kaiser mit der gleichen Festigkeit das Opfer an seinen Götzen wie der ritterliche Anführer der thebaischen Legion, und beide erleiden am Ende den gleichen Martertod durch das Schwert. Die Ausführung der Berliner Tafeln ist ebenso sicher völlig eigenhändig wie die der Münchener; die straffere Komposition mit einer geringeren Anzahl von Figuren, die sich klarer zueinander ordnen, reichere Erfindung in den Motiven des Hintergrundes, lassen vielmehr in



Abb. 2. Der hl. Mauritius verweigert den Götzendienst.
München, Alte Pinakothek.



Abb. 3. Enthauptung des hl. Mauritius.
München, Alte Pinakothek.



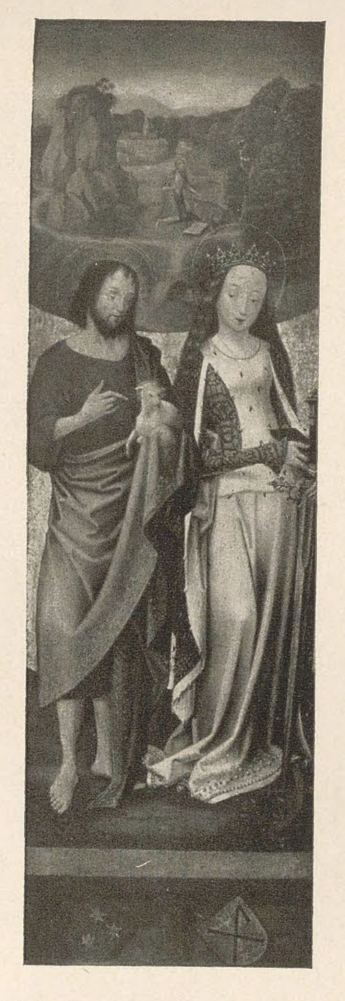


Abb. 4. Johannes der Täufer
und die hl. Katharina.
Schleißheim, Galerie.



Abb. 5.
Heil. Andreas und Apollonia.
Schleißheim, Galerie.

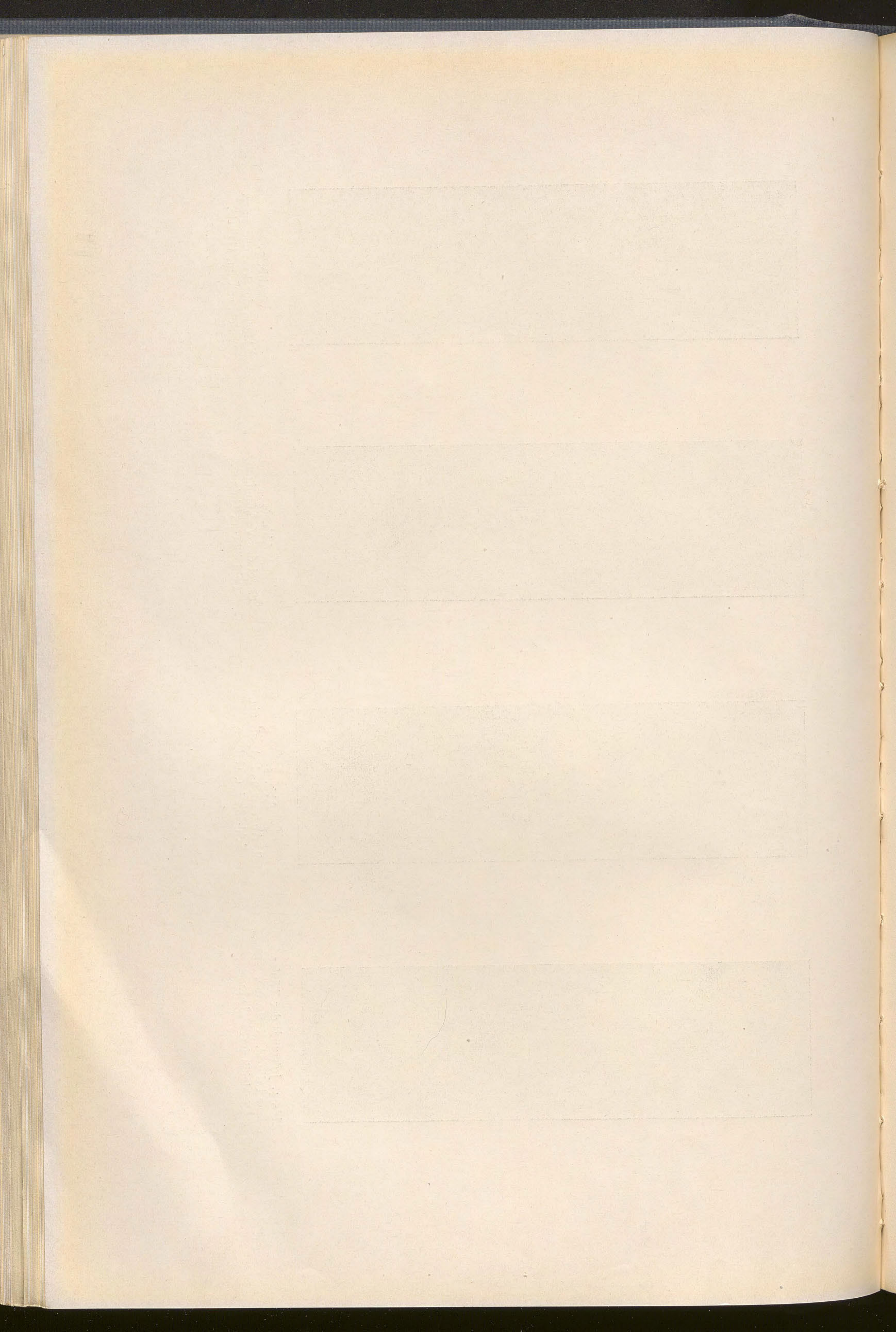


Abb. 6.
Engel der Verkündigung.
Schleißheim, Galerie.



Abb. 7.
Maria der Verkündigung.
Schleißheim, Galerie.

Tafel 32



den Berliner Bildern die primären Fassungen vermuten, die bei dem großen Auftrag des Münchener Altarwerks ein wenig ausgeweitet wiederholt erscheinen.

Noch einmal tritt die heilige Heldin der Freundschen Tafeln auf, nur diesmal unter dem Namen der Ursula in dem Gemälde des Pfarrhauses von St. Ursula zu Köln (Ausgestellt Düsseldorf 1904, Nr. 52). Die Tafel, 1515 datiert, bildete stets einen Fremdkörper im Werk des Meisters von St. Severin, dem Firmenich Richartz (Zeitschrift für christliche Kunst, VI 1892, Sp. 297) und Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule 1902, p. 291) sie versuchsweise angefügt hatten. Kostümierung und Typen, dazu das weiche Inkarnat mit den sorgsam vertriebenen weißlichen Lichtern stimmen so einleuchtend mit den Münchener Bildern und den Katharinenflügeln überein, daß die Zusammengehörigkeit gesichert scheint. Auffallend ist die Rolle des Porträts in dem reinen Andachtsbilde des Ursulahauses: neben dem geistlichen Donator, vermutlich einem Kanonikus des Ursulastifts, tragen die Jungfrauen zu Füßen der Heiligen porträthafte Züge, sie stellen nach Firmenich Richartz adelige Fräulein dar, die im Stift erzogen wurden. Die bürgerliche Marke ⋈ bezieht sich kaum auf eines der Mädchen, vielleicht sind in ihr die Initialen des wirklichen „Meisters des Kreuzigungsaltars“ zu suchen.

Zwei Tafeln aus der Geschichte Johannes des Täufers — Geburt und Tod des Heiligen — birgt die Sammlung des Herrn van Gelder in Uccle bei Brüssel (ehem. Samml. Frhr. von Brencken). Die Bilder dürften die spätesten bekannten Arbeiten des Meisters sein, die Typen erscheinen wie aufgeweicht, Einzelheiten der Kostümierung weisen schon in die zwanziger Jahre — ich denke an das üppige Landsknechtshabit der Hinrichtungstafel, an die Kopfbedeckungen der Frauen der „Geburt“, vor allem die weiße Haube der Wartefrau, die das Kind ins Wasser hält. Die Beziehung der Tafeln zu „Pierre des Mares“ wurde von M. J. Friedländer aufgedeckt.

Der gleiche Forscher gliederte dem Werk des Künstlers eine Kreuzigung der Sammlung Johnson zu Philadelphia an (W. R. Valentiner, Johnson Cat. Vol. III 1914, p. 16, Nr. 746; vgl. vorher ohne Meisterbestimmung Cicerone I 1909, p. 249). Den Gekreuzigten umgeben die Heiligen Hieronymus, Johannes d. Ev. mit der zusammensinkenden Maria im Arm, Magdalena, Barbara und Petrus, der den Donator — wieder einen geistlichen Herrn — präsentiert.

Alle bisher faßbaren Werke des Pierre des Mares kranken an einem erstaunlichen Mangel an kompositioneller Erfindung, den das anmutige Erzählertalent, der zierliche Formensinn und die saubere Durchbildung des Details sich nicht ohne Glück zu verschleiern mühen. Immerhin bleibt die Reihe der ins Auge fallenden Entlehnungen lang und läßt sich bei noch näherem Hinschauen gewiß weiter fortführen. Im Münchener Altar ist die Dreifaltigkeit des linken Flügels nach Dürers Holzschnitt von 1511 (B. 122) gebildet; bei dem Martyrium des Mauritius wurde Dürers Enthauptung Johannes des Täufers (B. 125) benutzt. Die letzte Figur zur Linken der Kreuzigung ist von Rogier van der Weyden erfunden, in den Reitergruppen stecken Reminiszenzen an den Genter Altar. Die Hunde auf dem Mittelbilde und dem linken Mauritiusflügel haben ihr Vor-

bild bei Dürer. In den Schleißheimer Täfelchen sind die heilige Maria Ägyptiaca und der Hieronymus des Hintergrundes dem Bartholomäusaltar des Meisters des hl. Bartholomäus entlehnt. Die Szene des Herodes und der Herodias beim Mahl im Hintergrund der Gelderschen Johannesmartyriumstafel kommt vom Meister von St. Severin (Bild der ehem. Samml. Weber in Hamburg), die Gruppe des Johannes und der Maria auf der Johnson-Kreuzigung von Rogier van der Weyden her. Das „Ecce homo" des Ursula-Pfarrhauses ist Dürers Holzschnitt der „Großen Passion" (B. 9) nachgebildet.

Nicht ganz so klar liegt der Fall einer fast wörtlichen Übereinstimmung der „Enthauptung der heiligen Katharina" in Berlin — bzw. der „Enthauptung des heiligen Mauritius" in München —, mit der Miniatur des Katharinenmartyriums im Breviarium Grimani (Fol 825, Vorderseite, Abb. Zanotto, Tav. Nr. 107). Kämmerer („Ahnenreihen aus dem Stammbaum des Portugiesischen Königshauses", Stuttgart, J. Hoffmann, o. J., Textband p. 23/24), dem im übrigen nur das Mauritiusbild bekannt war, das sich dem Vergleich natürlich minder günstig bietet als die Darstellung des gleichen Themas, nimmt an, daß Mares dem Illuminator als Vorbild gedient haben müsse. „Die Miniaturenmaler des Brev. Grimani sind weit unselbständiger als die Tafelmaler der Zeit", auch „fällt die Gestalt des Henkers ersichtlich aus dem Rahmen der übrigen Malerei heraus". Ich kann mir die eindrucksvolle Henkergestalt ebenso schwer als Eigentum des Malers wie des Miniaturisten vorstellen und würde (was auch Kämmerer zur Diskussion stellt) eine gemeinsame Quelle für beide annehmen, wenn nicht das Wesentliche der Haltung des Mannes ohnedies von Dürer entnommen wäre (B. 125, s. o.). So mag es in diesem Falle einmal angehen, die Priorität des vielentlehnenden Malers anzunehmen. Eine weitere Beziehung, nur weniger schlagend, zwischen Mares und den Grimani-Illuminatoren zeigt die Miniatur Fol. 52 („Johannes vertreibt die Teufel aus dem Giftbecher", Zanotto Tav. Nr. 30), die sich mit dem zweiten Münchener Mauritiusflügel („Der Heilige verweigert das Opfer an die Götzen") zusammenbringen läßt. Auch dies Beispiel kann die Frage der Priorität nicht restlos klären.

Nahezu alle Fäden, die sich zum Werk des „Meisters des Kreuzigungsaltars" verknüpfen, werden in Köln angesponnen. Das Münchner Altarwerk kam sicher aus einer Kölner Kirche — sei es Pantaleon oder Mauritius — in die Kölner Sammlung Boisserée; ein seiner Inschrift zum mindesten verwandter Name — sei es der des Künstlers oder Wohltäters — fand sich in Kölner Urkunden. Die Schleißheimer Täfelchen sind Boisseréebesitz. Die Wappen ihrer Vorderseiten lassen sich in Köln nachweisen. Die Kollektion Brencken, der die van Gelderschen Bilder entstammen, ist eine rheinische Sammlung in der Art der Boisseréeschen; sie nahm einiges aus den Beständen des Kanonikus Wallraf in sich auf, ehe die Gesamtheit des Wallrafbesitzes an das Kölner Museum ging. Die beste Bestätigung eines kölnischen Ursprungs bietet endlich die Tafel, die noch heut ihrer Gemeinde verblieb: das „Ecce homo" des Ursula-Pfarrhauses.

Es hält danach nicht schwer, die Behauptung Volls (Münchener Jahrbuch 1907 II, p. 43), der Meister sei französischer Herkunft und Schulung gewesen,



Abb. 8. Die heilige Katharina verweigert den Götzendienst.
Berlin, Depot des Kaiser-Friedrichs-Museums.



Abb. 9. Enthauptung der heiligen Katharina.
Berlin, Depot des Kaiser-Friedrichs-Museums.

Tafel 33

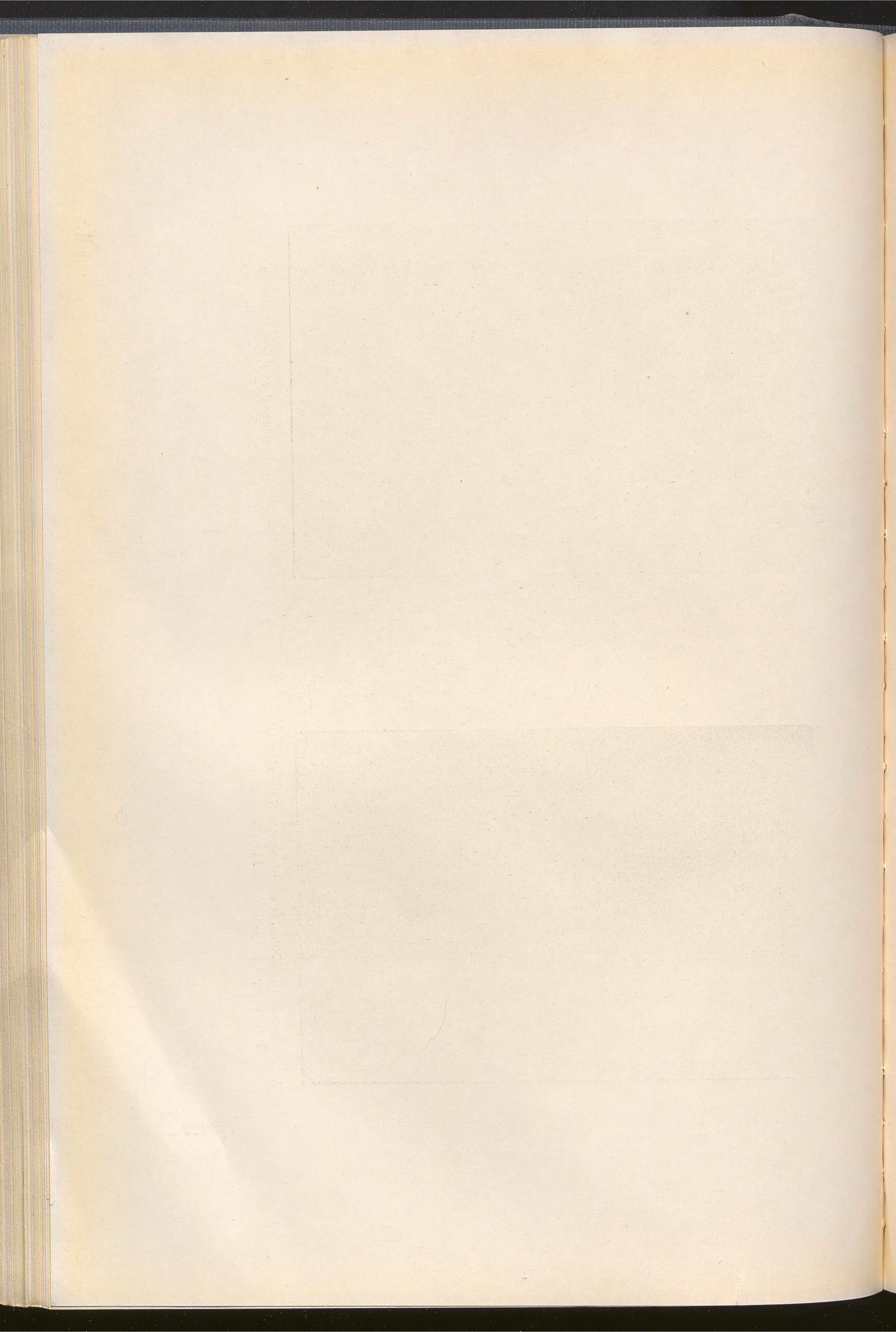




Abb. 10.
Ecce Homo mit der hl. Ursula. Köln, Pfarrhaus von St. Ursula.

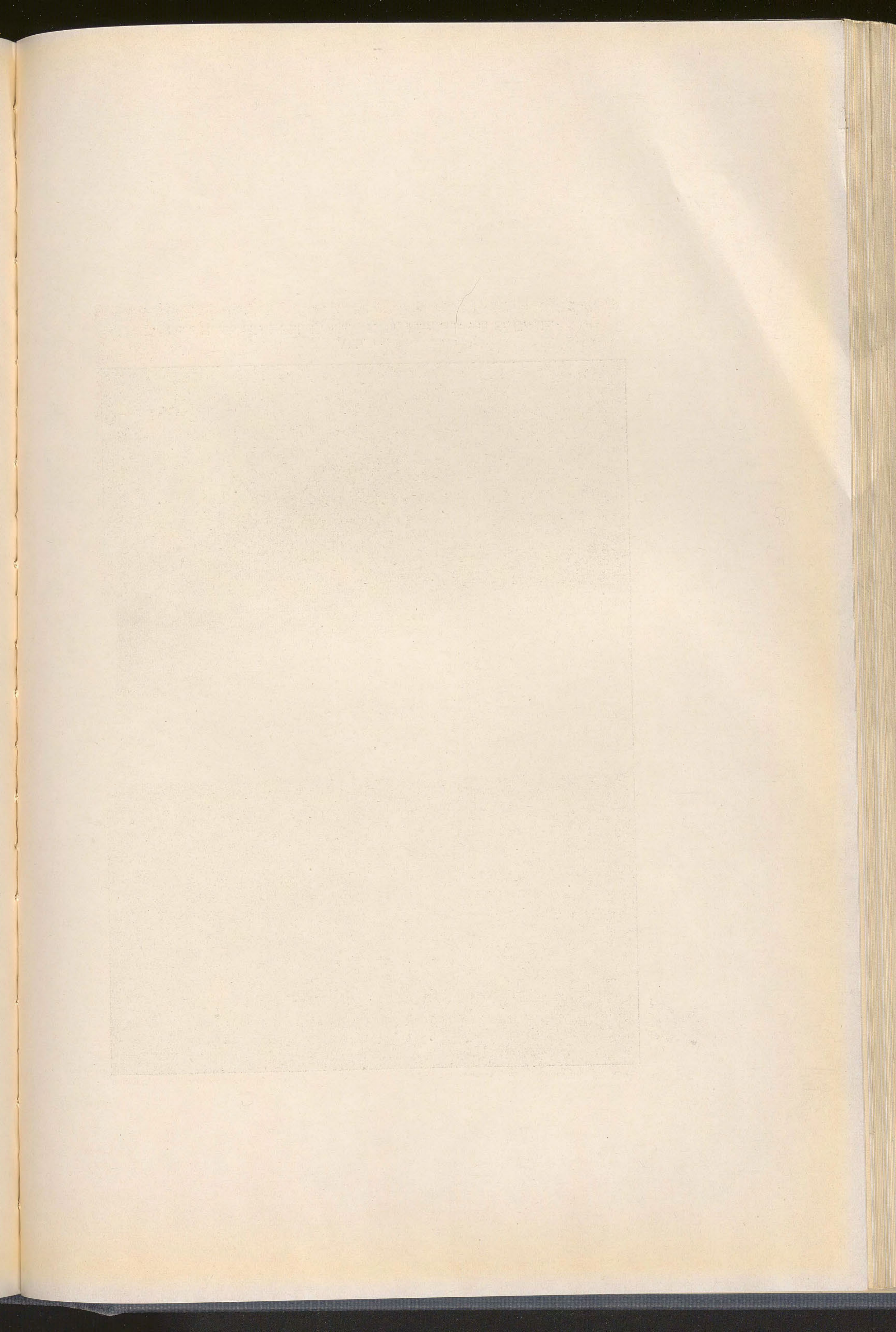




Abb. 11. Geburt Johannes des Täufers.
Uccle b. Brüssel, Koll. van Gelder.

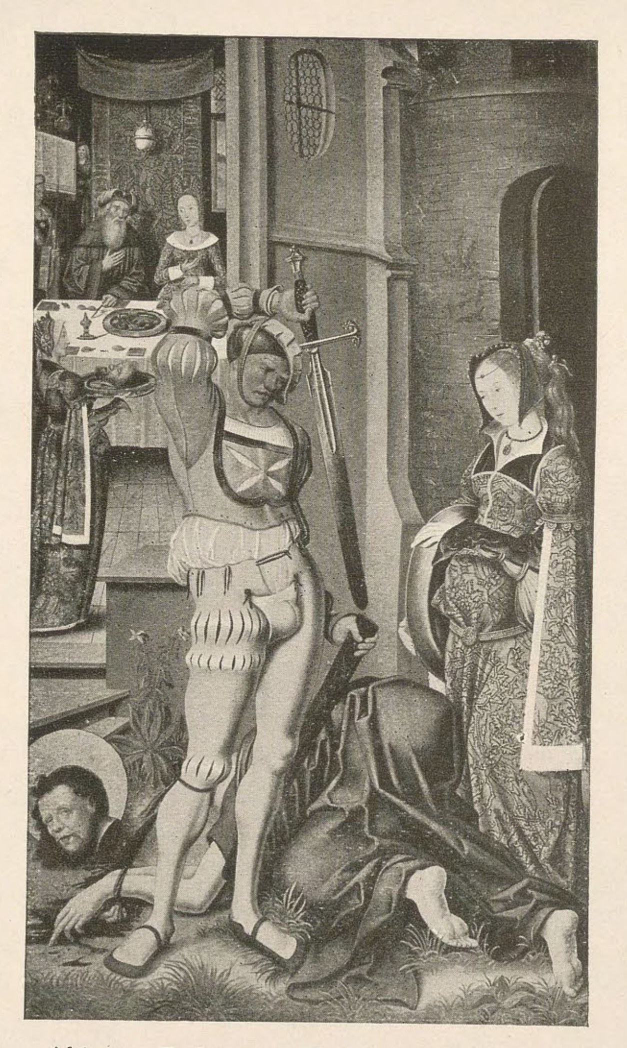
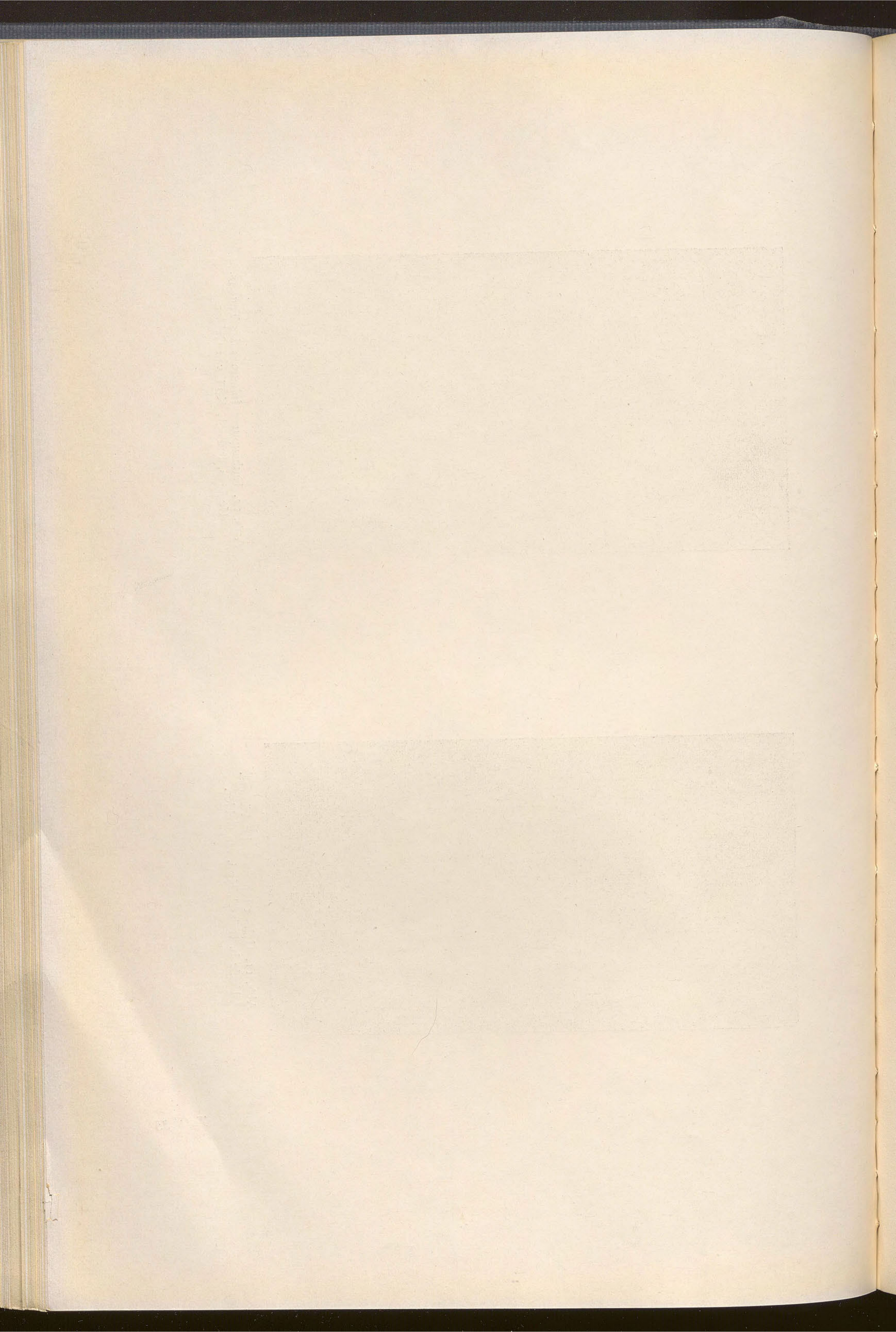


Abb. 12. Enthauptung Johannes des Täufers.
Uccle b. Brüssel, Koll. van Gelder.



zu entkräften. Die Hypothese erscheint einzig aus der fremdartigen Namensform" Des Mares" abgeleitet, die Beziehung zum ,,Meister der Bourbonen" (Maître des Moulins) nachträglich hineingesehen. Die ,,Neigung zum Scharfgeschnittenen, die im Ausdruck der Gesichter zu einer Art Grimasse führt" und die Voll mit Recht als französisches Merkzeichen aufführt, bleibt den milden Bildungen Des Mares' fremd. Die ,,Vorliebe für kühle Eleganz der Farbe sowie für eine gewisse grelle Wirkung, die durch vieles Weiß und durch ein sehr helles Grün erhöht wird . . . wie die Freude an einem reich nüancierten und doch bleichen Lüster der Farbe . . ." unterscheidet sich allerdings ,,grundsätzlich von der kräftigen üppigen Brillanz, die sich zur gleichen Zeit bei Massys wie bei den Holländern . . . findet", doch führt die Spur nach dem Rhein, nicht nach Frankreich hin. So fällt die kunstvolle Konstruktion des französischen Malers Pierre des Mares, der ,,ersten greifbaren Persönlichkeit aus dem Kreis des Bourbonenmeisters" beim ersten Beibringen von Tatsachenmaterial widerstandslos zusammen, wie schon manches Vollsche Kartenhaus es getan.

Nicht mehr als vermeintlicher Fremdkörper über Gebühr der Beachtung und Mißdeutung ausgesetzt, vielmehr als bescheidener Bestandteil der Kölner Kunstübung zu Beginn des 16. Jahrhunderts eingefügt, gibt sich der ,,Meister des Kreuzigungsaltars" am ehesten als Schüler des Meisters der heiligen Sippe; er vertritt die Entwicklungsphase des Meisters des Aachener Altars (vgl. Friedländer, Wallraf Richartz Jahrbuch I 1924, p. 101) und des Meisters von St. Severin, dem er am nächsten steht.

FRANZ BRULLIOT

Ein Beitrag zur Geschichte der Kupferstichkunde
Mit einer Abbildung auf Tafel 36 *Von KURT KARL EBERLEIN*

Der Kunsthistoriker und zumal der Museumsbeamte zitiert immer wieder Bartsch, Passavant, Nagler und andere Autoren der Kupferstichkunde, doch fehlt ihm meist der Begriff von Persönlichkeit, Art und Wesen dieser Forscher, wie ja überhaupt die Forscherkunde weder gelehrt noch gelernt wird. Und doch gehört sie zum Rüstzeug des bücherkundigen Fachmannes, der seine Vorgänger wie Kollegen kennen und schätzen sollte. In letzter Zeit hat sich da manches gebessert, und die Materialien zur Kunstwissenschaft sind durch wertvolle Forschungen entschieden bereichert worden[1]), so daß ein neues Interesse für die Geschichte der Kunstwissenschaft erwacht ist. Es sei deshalb hier ein Kunsthistoriker, der für die Kupferstichkunde große Verdienste hat und der mit Bartsch und Passavant einst eine internationale Berühmtheit genoß, mit dem Umkreis verwandter Gestalten neu gewürdigt: Franz Brulliot[2]).

Die Brulliots waren Emigranten, die es in dem kurpfälzischen Mannheim des 18. Jahrhunderts zu Amt und Ansehen brachten. Der Geheime französische Secretarius am kurpfälzischen Hofe Franciscus August Brulliot[3]) ist für uns Ahnvater der Künstlerfamilie, die hier näher zu behandeln ist. Sein Sohn, Josef August Brulliot[4]), 1739 in Mannheim geboren, widmete sich der Malerei. Er fand seinen ersten Wirkungskreis in Düsseldorf als Professor der Akademie und Inspektor der Galerie. Seine meisten und besten Gemälde sind zu Düsseldorf gemalt, wovon einige beim Bombardement der Stadt 1794 zerstört wurden. Nur eines seiner Historienbilder bewahrt noch die Düsseldorfer Akademie[5]). Gegen Ende des Jahrhunderts „verfiel die Akademie immer mehr, die Schülerzahl wurde immer geringer und im Jahre 1801 waren nur noch Langer, der alte Brulliot und der Kupferstecher Thelott als Lehrer tätig. Im Jahre 1805 wurde die berühmte Galerie, die der natürliche Halt der ganzen Kunstschule

[1]) I. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Wien 1914—1921. W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Lpg. I 1921, II 1924.

[2]) Ich verdanke Herrn Leo Gussone in Karlsruhe wertvolle Unterstützung und freundliche Teilnahme. Er stellte mir seine Familiendokumente, Briefe, Aufzeichnungen, Nachforschungen, wie auch das Bildnis Brulliots zur Verfügung, wofür ich ihm herzlichen Dank auszusprechen habe.

[3]) In dem Churpfälzischen Hof- und Staatskalender und im Almanach electoral Palatin wird in den Jahren von 1748—1775 unter dem Titel „Geheimer-Cantzley-Stab. Geheime Secretarii" Herr Franciscus August Brulliot als französischer Geheimer Secretarius des Churfürstlichen Hofes angeführt. Ich verdanke diese Feststellung dem Direktor der Mannheimer Schloßbibliothek, Herrn Professor Dr. A. Oeser.

[4]) Th. B. V. 1911 S. 117. A. D. B. III. 1876 S. 419. Strauven, Über künstlerisches Leben und Wirken in Düsseldorf bis Schadow. Dssdf. 1862 S. 40.

[5]) Herrn Dr. Walter Cohen in Düsseldorf verdanke ich die Feststellung, daß sich das in Schaarschmidts Galeriekatalog erwähnte Gemälde „Abraham will den Isaak opfern" (Lwd. 1,98 × 1,385) in der Akademie noch heute befindet. Nach langem Suchen fand er es in einem der endlosen Korridore über einer Türe. Das Bild ist „schlecht erhalten und nachgedunkelt, trotz geschickter Komposition flau und farbig unerquicklich." Ich spreche dem immer hilfreichen und liebenswürdigen Kollegen, der auch die Akademieakten vergeblich nach dem jungen Brulliot durchforschte, hier meinen besonderen Dank aus.

gewesen war, zum dritten Male und diesmal auf Nimmerwiederkehr von Düsseldorf weggeführt, und zwar nach München; ihr folgten die Galerie- und die meisten Akademiebeamten mit der Hoffnung, in dem neuen bayerischen Königreich von Napoleonsgnaden ein neues Leben beginnen zu können"[1]). Professor Brulliot hatte sich 1772 mit Sybilla Kath. Jos. Gussoni (aus altem venezianischem Adelsgeschlecht) vermählt, die ihm 1772 eine Tochter geschenkt hatte und schon 1774 verstarb. 1777 heiratete er Anna Katharina Sophie Lucas aus Köln, die ihm 4 Söhne und eine Tochter schenkte und 1785 starb. Als Ältester dieser Söhne wurde Franciscus Josef Augustinus Brulliot[2]) — dem dieser Aufsatz gewidmet ist — am 16. II. 1780 in Düsseldorf geboren. Der Knabe erwuchs in seines Vaters künstlerischer Lehre, wurde Schüler Langers, malte verschiedene Porträts und Historien und widmete sich der Kupferstichkunst mit ausgesprochenem Zeichentalent, das uns eine erhaltene Familienzeichnung bestätigt. Seine kluge, gefühlvolle und lebhafte Natur wird uns in einem erhaltenen Auszug aus dem Tagebuch deutlich, der seine schmerzlich-empfindsame Reise nach München im Dezember 1805 schildert[3]). Er beklagt das harte Schicksal, das ihn aus der Heimat, von seinen Freunden und von der Geliebten riß, schildert seinen Kummer, seine Eindrücke, seine ,,sonderbar gereizten Empfindungen", seinen Blick für Natur und Kunst. Hier sei als Probe, die den künftigen Kunsthistoriker verrät, sein Erlebnis im Kölner Dom gegeben: ,,Hier ging ich zu einigen Bekannten und machte mir die Freude, den erhabenen Dom noch einmal zu sehen. Sonderbar! wie uns doch jedes Große unwillkürlich an sich zieht; als ich in den Chor trat mit meinen ohnehin sonderbar gereizten Empfindungen, empfand ich mehr, als ich jetzt schreiben kann, und wie klein kam mir nicht unsere jetzige Bauart vor; weh tut es, wenn man sieht, wie wir uns in unserer Armut und Dürftigkeit einschränken, setzen wir nicht aus den zertrümmerten Tempeln und Palästen der zurückgewichenen Erdengötter die Säulen aller Ordnungen nebeneinander und führen ein neues Mauerwerk kindisch, verzerrt und unförmlich, ohne klare und dunkle Idee, wie es werden soll, daraus auf im Schweiße unseres Angesichtes? Doch sind nicht auch solche Miserabilitäten bekannt und hat man nicht in D. Beispiele davon? Mit diesen Betrachtungen verließ ich dieses Gebäude und lief an den Rhein und sah endlich unser Transportschiff anlangen." Durch seine ältere Schwester Christina, die sich mit dem Notar August Schorn vermählte, bewahrte er sich die Beziehungen zu Düsseldorf, und wir werden sein väterliches Verhältnis zu seinem Neffen Wilhelm Schorn später noch zu besprechen haben. In München fand der begabte junge Kupferstecher bald seine Aufgabe. Die durch den Zuzug der pfälzischen Kunstkabinette vermehrten Kunstsammlungen sollten planmäßig geordnet und ver-

[1]) Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst, 1902 S. 30. B. starb als Aufseher d. Gemäldeslg. 1827 in München.

[2]) Nagler II 1835 S. 163. Kunstblatt 1836 Nr. 103 S. 435/36. N. Nekr. d. Dtsch. XIV 1836, 2. Weimar 1838 S. 715/6. Th. B. V. 1911 S. 117. A. D. B. III 1876 S. 419/20.

[3]) ,,Meine Reise von D. nach M. aus meinem Tagebuch gezogen für meine Freundin C. und meinen Bruder L. geschrieben 1806 im Junius."

waltet werden, und so zog man an das Münchner Kupferstichkabinett im Jahre 1808 den jungen Brulliot als verständigen Gehilfen des Direktor Schmidt heran. Dieser Schmidt[1]), der, anfänglich Maler, als Mannheimer Galerieinspektor 1794 die pfälzische Galerie und Kupferstichsammlung nach Nymphenburg gebracht hatte, wußte sich trotz seiner Entlassung so zu behaupten, daß er 1798 Direktor des Kupferstichkabinetts geworden war, während der Mannheimer Hofmaler Ferdinand Kobell, der schon am 1. II. 1798 starb, Direktor der Mannheimer Galerie in München und zugleich sein Vorgesetzter wurde. Der Pfalz-Zweibrückensche Hofmaler und Hofkammerrat Christian Mannlich, der durch seine Lebenserinnerungen bekannt ist, wurde 1799 zum Oberdirektor aller Museen und Sammlungen gemacht und erst nach seinem Tode (2. I. 1822) von dem früheren Galerieinspektor Dillis abgelöst, der 1804 Oberaufseher, 1808 Direktor der von dem Kupferstichkabinett abgetrennten Handzeichnungsammlung wurde und 1841 starb. Der 1806 aus Düsseldorf mitübernommene Direktor Dreuillon (von dem die Akten berichten: „sein Geschäft war, nichts zu tun") sollte schon 1806 mit Schmidt zusammen das Inventar der in das ehemalige Jesuitenkollegium verlegten Kupferstichsammlung machen; aber beide waren unfähig und faul. Mit Brulliot zog nun ein neuer, unbequemer Geist ein. Das alte Bindesystem der graphischen Blätter wurde aufgegeben, und Brulliot katalogisierte nach Bartsch. 1809 wurde das Kabinett eröffnet, das im August 1813 aus Angst vor den Österreichern eingepackt und im Februar 1814 wieder eröffnet wurde. Die Zustände für den jungen Assistenten waren so unerfreulich, daß er nach heftigem Streit mit Schmidt 1815 freiwillig den Abschied nahm. Im April 1816 stellte deshalb eine Untersuchungskommission die Mißwirtschaft des Direktors fest, die weiterhin bestand und darin gipfelte, daß dieser das längst verlangte Inventar im November 1818 noch nicht begonnen hatte. Erst am 1. XI. 1822 wurde der 71jährige Schmidt endlich in Ruhestand versetzt und Brulliot als Inspektor (Direktor) berufen. Ob der Jungverheiratete[2]) in der Zwischenzeit von 1815—1822 lediglich die Kupferstichkunde gepflegt habe oder zu seinen alten Mal- und Sticharbeiten zurückgekehrt sei, konnten wir nicht feststellen. Wir glauben aber sein Bildnis, das wir hier bekannt machen, in jene Jahre bestimmen und schon deshalb ihm selbst zuschreiben zu können, weil der offenbar etwas gehobene linke Arm des Dargestellten und weil vor allem die seltsame Pupillenstellung im Augenwinkel auf ein Selbstbildnis schließen lassen, das vor dem Spiegel gemalt ist. Am 1. IV. 1823 eröffnete Brulliot das Kupferstichkabinett. Seine Besuchsordnung belehrt darüber, daß Einheimische an zwei, Fremde an allen Tagen der Woche bis Samstag Zugang hatten, daß täglich nur zehn Besucher eingelassen werden, daß nicht mehr als sechs (später drei) Mappen

[1]) H. Pallmann, Die kgl. Graphische Sammlung z. München, 1758—1908 Mch. 1908 S. 11ff.

[2]) Inzwischen hatte sich B. 1815 mit Josephine von Lajolair aus Weißenburg verheiratet, die ihm in glücklicher Ehe 7 Kinder gebar. 4 davon, Robert (der Kunsthistoriker), Karl (der Sänger), Charlotte und Georg (Rechtspraktikant) lebten späterhin in München. Eine feine Handzeichnung von der Hand des Vaters, die heute Münchener Nachkommen bewahren, zeigt uns die junge Frau mit 4 kleinen Kindern am Tisch sitzend. Die Graph. Samml. Mch. besitzt v. B.s Hand eine unbedeutende lavierte Bleizeichnung, eine Kopie nach einem italienischen Gemälde.

dem Einzelnen täglich vorgelegt werden sollten. Hauptaufgabe des Direktors war das Inventar und die Auswahl der Dubletten der durch die Aufhebung der Klöster reich beschenkten Sammlung. Für die notwendigen 600 Mappen wurden die Mittel durch Dubletten-Auktionen (von 1823—1833) geschaffen. Kluge Ankäufe in Mannheim (Artaria), Nürnberg (Frauenholz), Wien (Hermann), Paris (Hermin), München (Montmorillon), Steigerungen bei Auktionen (Sammlung von Gruben-München, Sammlung von Derschau-Nürnberg) Erwerbungen ganzer Sammlungen wie der des Staatsrates Freiherr von Aretin-München 1830 oder der des M. P. von Stetten-Augsburg, die durch Weiterversteigerung des Unwichtigen fast kostenlos waren, brachten dem Kabinett einen Schatz von wertvollen Holzschnitten und Kupferstichen. Und noch im letzten Jahre seines Lebens brachte der weitblickende Antrag Brulliots, alle textlosen Holzschnitte und Kupferstiche aus der Hof- und Staatsbibliothek dem Kabinett zu überweisen, seiner Sammlung eine Reihe wertvoller deutscher Inkunabeln. Am 14. VIII. 1834 war das seit Diensteintritt bearbeitete Inventar (mit 66173 Nr.) fertiggeworden. Brulliot wollte mit seiner wissenschaftlichen Gesinnung und Tätigkeit auch ins Lebendige wirken und betonte 1832 in einer Eingabe an den kunstfreundlichen König Ludwig, die königl. Kupferstichsammlung sei nicht nur allein für die Kunststudien, sondern auch für alle Arten von Gewerben von großem Einfluß. Aus dieser fruchtbaren Amtstätigkeit riß am 13. XI. 1836 der Tod den berühmten und beliebten Mann, der plötzlich der Münchener Cholera-epidemie erlag. Vier Wochen später wurde sein Sohn Robert, der (am 17. XII. 1805 geboren) 1835 als Praktikant im Kupferstichkabinett eingetreten war, zum Nachfolger des Vaters ernannt. Am 1. VII. 1839 wurde das Kabinett im ehemaligen Jesuitenkolleg geschlossen und in den Neubau der Pinakothek überführt, wo es im Oktober eröffnet wurde und heute noch ist. Über Robert Brulliot[1]), der bis zu seinem Tode Direktor der Königl. Kupferstichsammlung war, ist wenig zu sagen. Er ordnete und vermehrte die Sammlung „in wenig rühmlicher Weise". 1842 kam die Handzeichnungsammlung, die seit 1822 dem Professor Hoffnaß, seit 1827 dem Professor Langer unterstand, als selbständiges Institut mit eigener Besuchsordnung in die Räume des Kupferstichkabinetts. Erst nach Langers Tod (1846) wurden die beiden Sammlungen vereinigt. Robert Brulliot verfertigte 1852—1855 ein wenig gründliches Inventar der Handzeichnungen. Das Einzige, was der unbedeutende Sohn eines bedeutenden Vaters veröffentlichte, waren die photographischen Reproduktionen ausgewählter Holzschnitte, Stiche, Radierungen (1854) und Handzeichnungen (1859) aus der graphischen Sammlung[2]). Da er den reichen Nachlaß des Vaters nicht zu bearbeiten wußte, übergab er dem bekannten Münchner Kunsthistoriker Dr. G. K. Nagler[3]) die väterlichen Manuskripte des „Dictionnaire des Monogrammes"

[1]) Nagler — Andresen — Clauss. Die Monogr. o. J. S. XXII.

[2]) Robert Brulliot, „Copies photographiques des plus rares gravures cribles, estampes, gravures en bois etc., du XV. et XVI. siècle, qui se trouvent dans la collection Royale d'Estampes à Munich. Munich 1854.

[3]) Georg Kaspar Nagler (1801—1866), der fleißige selbstlose Münchener Antiquar, der seit 1835

und des unvollendeten „Nouveau Peintre-graveur", von denen noch zu sprechen sein wird. Als Forscher kommt Robert Brulliot — der sich 1848 mit einer Münchnerin verheiratet hatte und am 21. V. 1862 kinderlos verstarb — nicht weiter in Frage[1]).

Die Bedeutung, der Ruhm Franz Brulliots gründet auf seiner Forschung, auf seiner wissenschaftlichen Arbeit. Er gehört in die Reihe jener Kenner, die durch Klein- und Feinarbeit weite Bereiche der Graphik für die Wissenschaft gewonnen haben. Ein flüchtiger Rückblick mag wenigstens für die Entwicklung der deutschen Kupferstichkunde des 18. Jahrhunderts[2]) bis zu den Tagen Brulliots erlaubt sein, damit auch seine Stellung, Aufgabe und Leistung klarer werden. Der Kupferstich war seit Jahrhunderten das beweglichste Kunstmittel für Tausch und Handel, Lehre und Genuß, das wahre Bildungsmittel jener Polyhistorie und Polymathie, die in Enzyklopädien, Kunstkammern, Ritterplätzen und Akademien nach Art der curieusen Periegese die Gebildeten erzog. An ihm erwächst Anschauung und Wissen, Kunstästhetik und Kunstgeschichte. Der Reisende bringt — wie Vater Goethe — diejenigen Stiche mit, die nun seine Erinnerungen bewahren und für seine Kinder Erzieher und Freunde werden. Wem die Bildungsreise versagt ist, der findet doch in den Kupferstichen in und neben dem Buch auch in den kleinen Städten die ersehnte Belehrung, sammelt selbst, soweit die Mittel reichen, und übersieht die Welt, soweit es Buch und Stich erlauben. Die Adligen, die Reichen pflegen ihre Kabinette, prunken mit Schrank und Passepartout, haben ihr Stempelzeichen und ihren Katalog, den zuweilen Künstler oder Kunstgelehrte verfassen. Vor allem in Paris erwachsen aus den Katalogen der Kabinette die Oeuvre-Kataloge (Gersaint, Basan u. a.) als die ersten wissenschaftlichen Handbücher. Handbücher und Kataloge werden gesucht, denn der Kunsthandel entwickelt sich, große Kupferstichauktionen werden üblich, der Besitz wandert und wirbt, es bildet sich neben dem Sammler der Kenner, der Wisser, der Schreiber, die oft in einer Person vereinigt sind. So lernt man Manieren und Schulen, Meister und Zustände unterscheiden,

das, später von Prof. Müller geplünderte, Neue allgemeine Künstlerlexikon erscheinen ließ, das 1852 in 22 Bänden fertig vorlag, benutzte für sein längst geplantes Monogrammistenwerk vor allem Brulliots reiches Material. Außerdem hatten Börner in Nürnberg, Passavant und Baron Löffelholtz in Frankfurt, Becker, von Rehberg, Harzen in Hamburg und Weigel in Leipzig ihr Material zur Verfügung gestellt. Die ersten drei Bände (1858, 1860, 1863) konnte Nagler noch selbst herausgeben, den 4. Band gab 1871 der im gleichen Jahr verstorbene Dr. A. Andresen, den letzten 5. Band gab C. Clauß 1879 heraus. Vgl. Marggraff, 29. Jahresber. d. hist. Ver. v. Oberbayern f. 1866 S. 118ff. — A. D. B. XVIII 1886 S. 228/33.

[1]) Außer dem Sohn Robert waren Franz Brulliot noch sechs Kinder geboren, von denen sich noch ein Sohn, Carl Johann Brulliot (geb. 1831) bekannt gemacht hat. Dieser Carl Brulliot studierte erst Jus, wurde dann Sänger, war seit 1853 erster Bassist am Karlsruher Hoftheater, wo er 1859 von Eduard Devrient zum Opernregisseur ernannt wurde und bis 1873 wirkte. Seitdem war er am Münchener Hoftheater als Opernregisseur bis 1892 tätig. Die erste Gesamtaufführung des Nibelungenringes von Wagner hatte er inszeniert. Auch war er als Professor an Baron Perfalls neuerrichteter Hochschule für Drama und Oper angestellt worden. Er, der des Vaters bekannten Witz geerbt hatte und eine starke Persönlichkeit war, starb nach zwei Ehen kinderlos in München im Jahre 1897.

[2]) Ich verweise auf meine Dissertation: „Die Deutsche Litterärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert", Bln. 1916 und zitiere hier ergänzend nur das dort nicht Angeführte.

lernt Namen schätzen und überschätzen und gewinnt langsam eine Geschichte dieser „geringeren Malerei", die der lebendigen Kunst zugute kommt. Die Journale bringen Anzeigen, Hinweise, Biographien, Nekrologe, kleine Aufsätze, bis sich seit den 60er Jahren eigene Kunstjournale herausbilden, die der Kunstgeschichte gewidmet sind. In Leipzig, wo wohlhabende Kaufleute Kunstsammlungen aller Art angelegt hatten und wo die schönen Wissenschäftler — der beste Typ war der „schöne Kreuchauff" — zu Hause waren, war immer besonderes Interesse für die Graphik zu finden. Joh. Friedr. Christ, der feinsinnige Universitätsprofessor, dessen Bedeutung für die deutsche Kunstwissenschaft neu erkannt worden ist, hatte schon als Besitzer einer großen Kupferstichsammlung durch die ungewohnte Benutzung „dieser alten Bildersprache" für seinen Unterricht neue Verdienste und wandte sich in Nebenstunden auch der Kupferstichkunde zu. Er hatte schon für den zweiten Band der „Kernhistorie aller schönen Künste" (Geschichte des Kupferstechens und Baumschneidens, 1748) mitgeholfen, lieferte dann durch seine „Anzeige und Auslegung der Monogrammatum" — von der später noch die Rede sein soll — 1747 einen wichtigen Beitrag und schrieb auch einen größeren Aufsatz über die Entstehung und die Betrachtung der Kupferstichkunst (1460—80), dessen Manuskript in Hagedorns Nachlaß gefunden wurde. Auch lebte als Lektor der Universität in Leipzig Michael Huber, der als französischer Sprachlehrer, Übersetzer und Kupferstichsammler bekannt war, der die Kataloge der Kabinette Winckler und Brandes schrieb und durch seine „Notices Générales", vor allem aber durch sein „Manuel", das dann Rost übersetzte, immer noch bekannt ist[1]). Nürnberg, die alte Kunststadt, deren Künstlern G. A. Will und J. G. Doppelmayr ihren rastlosen Fleiß widmeten, wo schon der Gymnasiumsprofessor S. J. Apin 1728 für die Sammler seine „Anleitung, wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln solle", erscheinen ließ — Nürnberg war die Stadt des Kunst- und Stichhandels, wo der freche G. W. Knorr, als Stecher, Händler und Kunstschreiber, wo der durchtriebene Chr. Th. v. Murr, der Zoll- und Wagamtmann, als Händler und Kunsthistoriker ihr Wesen trieben. Knorr, dessen „Allgemeine Künstlerhistorie" (1759) wertlos war, lieferte doch für die Dürerforschung, indem er die Blätter der Silberradischen Sammlung bearbeitete, einen nützlichen Beitrag. Auch Murr, der wie Knorr im Rufe eines Fälschers und Betrügers stand, hat doch durch den Versuch einer Bibliographie (Bibliographie de la peinture, de sculptures et de gravure 1770) vor allem aber in seinen Journalen zur Kunstgeschichte entschieden Verdienste um die Kupferstichkunde. In Dresden, wo Sammler und Künstler zusammentrafen, wo durch Brühls Gnaden eines der besten Kupferstichkabinette zu finden war, war es vor allem der vielgehaßte K. H. von Heineken, der treffliche Verwalter des Königl. Kupferstichkabinettes, Sammler, Kenner und Kunsthistoriker, der in seinen „Nachrichten",

[1]) Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles par M. Huber, Lpzg. 1787. Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Von Huber, Rost, Martini, Zürich, 9 Bde. 1796—1804. Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des graveurs. Zürich, 9 Bde. 1797—1808.

in seiner „Idée générale“ und in seinem großen unvollendeten „Dictionnaire“ die Forschung bereicherte, so daß er als der beste Kenner der Graphik Ruf und Ansehen genoß. Der Erlanger Professor I. G. Meusel, der Verfasser des teutschen Künstlerlexikons, ist als Herausgeber verschiedener fortlaufender Journale hier zu nennen, wenn auch der Wert der anschwellenden Journalliteratur hier nicht weiter erörtert werden kann. Auch I. D. Fiorillo, der erste Kunsthistoriker der Universität Göttingen, der Lehrer der Tieck, Wackenroder, Rumohr, Budberg, Böhmer, lieferte durch seine „Geschichte der zeichnenden Künste“[1]) nützliche Beiträge zur Geschichte der Graphik. Schließlich muß die bekannte schweizerische „domus Fueßlinorum“ noch genannt werden. Hatte schon Joh. Rud. Füßli in seinem „Allgemeinen Künstlerlexikon“ für die Kupferstichkunde wertvolle Forschungen geleistet, so hat besonders Joh. Caspar Füßli in seiner „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz“ wie in seinem „Raisonnierenden Verzeichnis der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke“ gute Kenntnisse erwiesen[2]), die dann sein Sohn H. R. Füßli in seinem „Kritischen Verzeichnis der besten nach den berühmtesten Malern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche“ weiterpflegte[3]). Neben solchen Kennern und Fachleuten waren nun überall Sammler und Kunstfreunde zu finden, die im Nebenberuf oder in freier Liebhaberei — wie Lessing in Wolfenbüttel, Merck in Darmstadt, Huesgen in Frankfurt, Unger und Büsching in Berlin, von Stetten in Augsburg, oder Goethe in Weimar — ihre Kenntnisse erwiesen und anderen fruchtbar machten. Gegen Ende des Jahrhunderts war die Forschung, durch England und Frankreich gefördert, schon so vielseitig bereichert, war Sammlertum und Handel schon so ausgebildet, daß die Verwalter der großen fürstlichen Kabinette große Belesenheit, ausgedehnte Reisen und bedeutende Sachkenntnisse verbinden mußten, um ihrer Aufgabe zu genügen[4]). Man versteht nun, was es heißen will, wenn in Wien der jugendliche Bartsch[5]), der selbst ein trefflicher Künstler war, bald durch seine Schriften, Kenntnisse und Ankäufe zu dem großen Ansehen kommen konnte, das er schließlich unbeschränkt besaß und das ihm Brulliot so gern streitig gemacht hätte. Brulliot hatte sich, wie wir wissen, schon früh der Kupferstichkunde zugewandt, besaß die Technik des Stechers selbst, hatte sich in dem reichen Münchner Kabinett Blick und Kenntnisse erzogen und besaß den Fleiß des Philologen, der in jahrelanger Arbeit seine Beobachtungen und Forschungen reifen läßt. Er hatte wohl erkannt, wie wichtig jene Zeichen und Signaturen waren, die sich auf Bildern und Blättern finden ließen, und daß die Kenntnis dieser Monogramme dem Fachmann ebenso wichtig sei, wie die Kenntnis der

[1]) I. D. Fiorillo, Gesch. d. zeichn. Künste v. i. Wiederauflebung bis auf d. neuesten Zeiten. Gött. 9 Bde. 1798—1820.

[2]) J. C. Füßli, Gesch. d. besten Künstler in der Schweiz. Zürich 5 T. 1760—1779. Derselbe, Rais. Verz. d. vorzüglst. Kupfst. u. i. Werke. Zürich 1771.

[3]) H. R. Füßli, Krit. Verz. d. besten nach d. ber. Malern aller Schulen vorh. Kupferst. Zürich 1798f.

[4]) Zu beachten ist, daß die Erforschung der Holzschnittkunde erst spät planmäßig einsetzt, und daß erst nach der Wende des Jahrhunderts die Fachleute erscheinen (Becker, v. Derschau, Heller, Sotzmann, v. Rumohr u. a.).

[5]) A. Stix, Adam Bartsch 1757—1821. D. Graph. Künste, XLIV 1921, 4 S. 87/103.

Manieren und Zustände. Er wandte sich der Monogrammenkunde als seinem eigenen Bereiche zu, durchforschte das Geleistete, erkannte das Unzulängliche und Fehlende und beschloß seine Forschungen in einem Lexikon vorzulegen, das ein unentbehrliches Handbuch werden sollte. Es ist hier nicht der Raum, die Geschichte der Monogrammenkunde[1]) zu überblicken, zu erörtern, was die Marolles, Le Comte, Papillon, Strutt, Malpé und Baveral, Ottley, Bryan, mehr oder weniger einander verpflichtet, geleistet hatten. Es sei nur auf die deutschen Vorgänger Brulliots hingewiesen, die seit Sandrart in selbständiger Forschung die Monogrammenkunde gefördert hatten. Hier ist als erster wieder Christ zu nennen, dessen Büchlein von 1747 wir schon erwähnt haben, das, den Vorarbeiten der Sandrart, Marolles, Malvasia, Le Comte, Orlandi überlegen, den Wert dieser Zeichenkunde erwies, den schon Apin in seiner ,,Anleitung" erkannt und durch eigene Proben erläutert hatte. Ließen auch die holzgeschnittenen Monogramme zu wünschen übrig — wie zumeist und noch lange hinaus — hier war doch ein kleines Lexikon geliefert, das überall Anerkennung fand und bald vermehrt und ausgebaut wurde. Auch Heineken beachtete in seinem Dictionnaire (dessen 22 Manuskriptbände das Dresdener Kupferstichkabinett bewahrt) die Monogramme. Huber (Rost) brachte in seinem neunbändigen Handbuch ebenfalls Proben. Bartsch, dessen ,,Peintre-Graveur" seit 1802 erschien, führte sie selbstverständlich auch an, wenn sie ihm auch nicht so wesentlich erschienen, denn man mußte als Kenner die Erfahrung machen, daß gerade solche Zeichen berühmter Stecher gefälscht wurden, und Heineken konnte dem Kupferstichhändler Knorr vorwerfen, er habe Stempel solcher Meisterzeichen gefälscht und nachträglich seinen Blättern aufgepreßt. 1817 erschien Brulliots ,,Dictionnaire", das in zwölf Heften die drei Abteilungen der bekannten, zweifelhaften und unbekannten Monogramme umfaßt[2]). Im Anhang des Textes finden sich die lithographierten Monogrammtafeln, deren Nummern sich auf den Text beziehen. Die Monogramme sind so zu lesen, daß der erste der Buchstaben die alphabetische Einordnung des Monogrammes bestimmt. Der Erfolg dieses Handbuches, das vor allem Christ und Heineken benutzt, war groß ,,quoique les sources se soient bornées au Cabinet Royal d'estampes, à la Bibliothèque Royale et à quelques collections particuliers de Munich". Brulliot, der die Schwächen seines Werkes auf Grund neuer Forschungen selbst fühlen mußte und dem Band schon ein Supplement angefügt hatte, erklärt am Ende des Textes, daß er Supplemente in Form von Heften plane und bittet Kenner wie Sammler um Unterstützung. Auch war die Gunst des Königs gewonnen, der nun seine Arbeiten unterstützte und ihm Reisen in Deutschland, Frankreich und Holland zum Studium der

[1]) Einen guten Überblick über die Geschichte gibt Nagler: Die Monogrammisten. Mch. I 1857 S. V/XX.

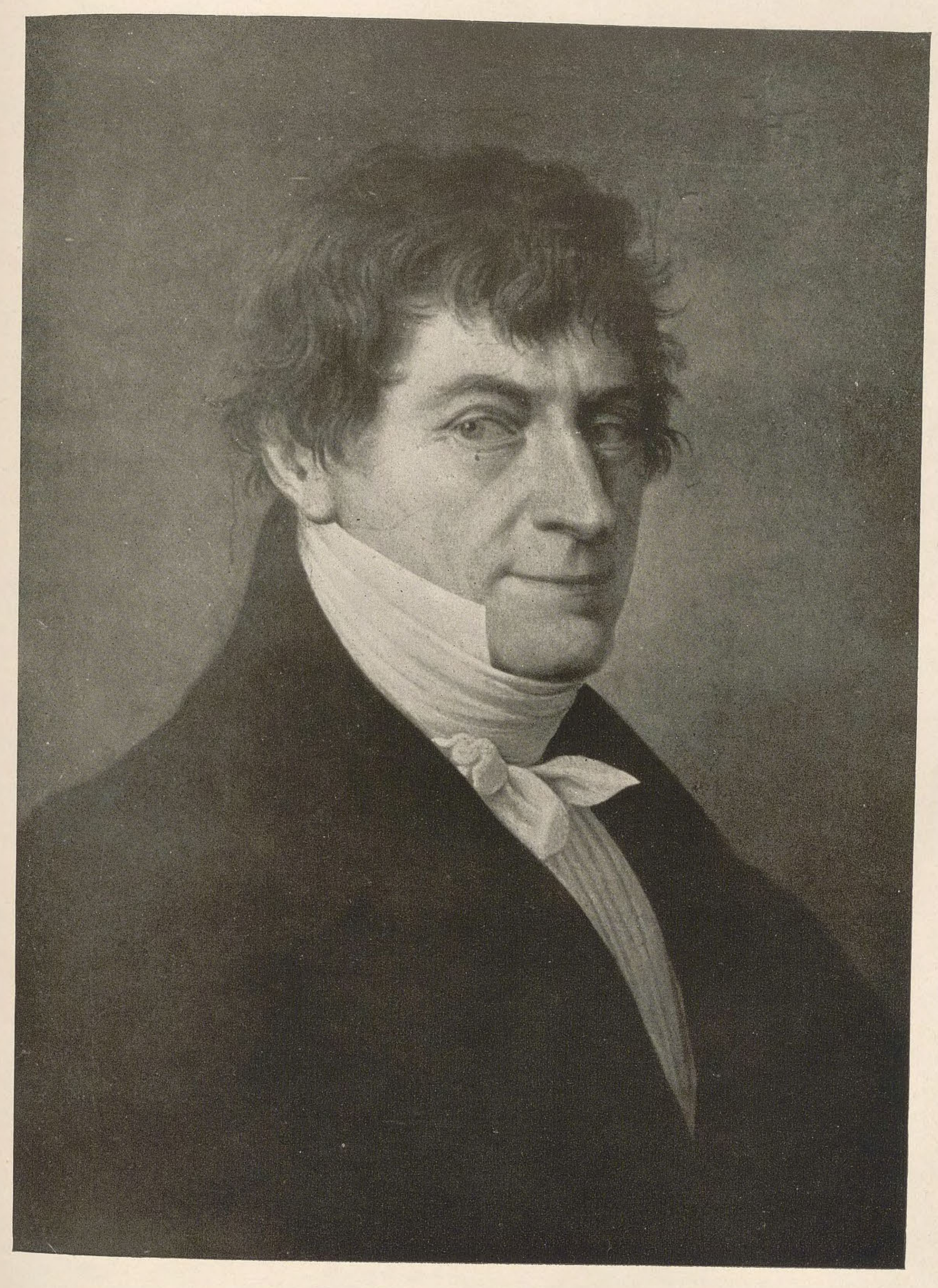
[2]) Dictionnaire des Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques figurées sous lesquels les plus célèbres Peintres, Dessinateurs, et Graveurs ont designé leurs noms. Tirés de tous les ouvrages parus depuis quelques pièces en Allemagne, en Italie, en France, en Angleterre, en Hollande et augmentés de Quantité des Marques ignorées jusqu'à ce jour. Par François Brulliot, Employé au Cabinet d'estampes de S. M. le Roi de Bavière. Munich 1817. (4°.)

großen Kabinette ermöglichte. 1819 finden wir den Autor in Paris, Brabant, Holland. 1820 erschien als Frucht dieser Studien, als Fortsetzung und Ergänzung des Dictionnaire seine „Table" (mit 2330 Marken), die dem König von Bayern gewidmet ist[1]). Im Vorwort dankt er dem Konservator des Pariser Kupferstichkabinettes Monsieur Duchesne, der ihm die Manuskripte von Mariette und Hazard zur Verfügung gestellt hatte und dem er die Idee dieser Table verdanke. Auch hatte er Bartsch, Rechberger, van Boeckhout, Grünling in Wien, Baron Stengel und Maler Rupprecht in Bamberg, Börner in Nürnberg und Bernard in München für ihre Beiträge zu danken. Schließlich führt er seine Quellen an und gibt eine kleine kritische Geschichte der Monogrammenkunde, die vor allem Christ und Heineken, von den Lebenden Strutt, Bartsch, Bryan, Ottley anerkennt. Zuletzt erklärt er das System seiner Table, die Idee, die er Duchesne verdankte. Dies System ist eigentlich die Schwäche des ganzen Werkes. Er ordnete selbstverständlich die Monogramme in alphabetischer Folge, doch mußten sie so abgelesen und aufgelöst werden, daß derjenige Buchstabe, welcher alphabetisch der erste war, die übrigen, die ebenfalls alphabetisch geordnet folgten, zu führen hatte. Fand sich nun, wie so oft, ein f(ecit) oder s(culpsit) mit dem Namen, so wurde auch dies zum Monogramm gerechnet; war es aber kursiv geschrieben, so wurde es nicht weiter beachtet. Dies alphabetische Aufdröseln der Initialen erschwerte die Benutzung der Table, die immer zugleich auf den Dictionnaire verwies, ja, ihn geradezu voraussetzte, entschied aber nicht, wie dann Nagler behauptete, die Einstellung des Werkes, das nur bis zum Buchstaben G geführt war. Brulliot erklärte später selbst, daß der Tod seines Verlegers die Fortsetzung der Table verhindert habe. Größten Wert scheint er darauf gelegt zu haben, daß er Blätter und Monogramme anführen konnte, die Bartsch entgangen waren, der inzwischen 20 Bände seines Peintre-Graveur hatte erscheinen lassen. Er betont auch in der Vorrede, daß er die Arbeit vor allem deshalb mit aller Treue fortführe, „pour faciliter à l'avenir une nouvelle édition d'un ouvrage, dont l'auteur s'est rendu vraiment immortel". Die Table wurde mit Beifall aufgenommen[2]), und Rumohr schrieb eine anerkennende Kritik, die den Autor gegen die Angriffe verteidigte[3]), daß er sein Werk französisch geschrieben habe — die internationale Gelehrtensprache war immer noch französisch — und daß dies Französisch fehlerhaft sei. Brulliot sammelte rastlos weiter und konnte die neue Auflage des Monogrammenwerkes in drei

[1]) Table Générale des Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques figurées, sous lesquelles les plus célèbres Peintres, Dessinateurs, Graveurs et Sculpteurs ont designé leurs noms, par François Brulliot, Employé au Cabinet d'estampes de S. M. le Roi de Bavière et Membre associé de la Société Royale des beaux arts et littérature à Gand. Pour servir de suite et de complément au Dictionnaire des Monogrammes, qui a paru en 1817. Munich 1820. (4°.)

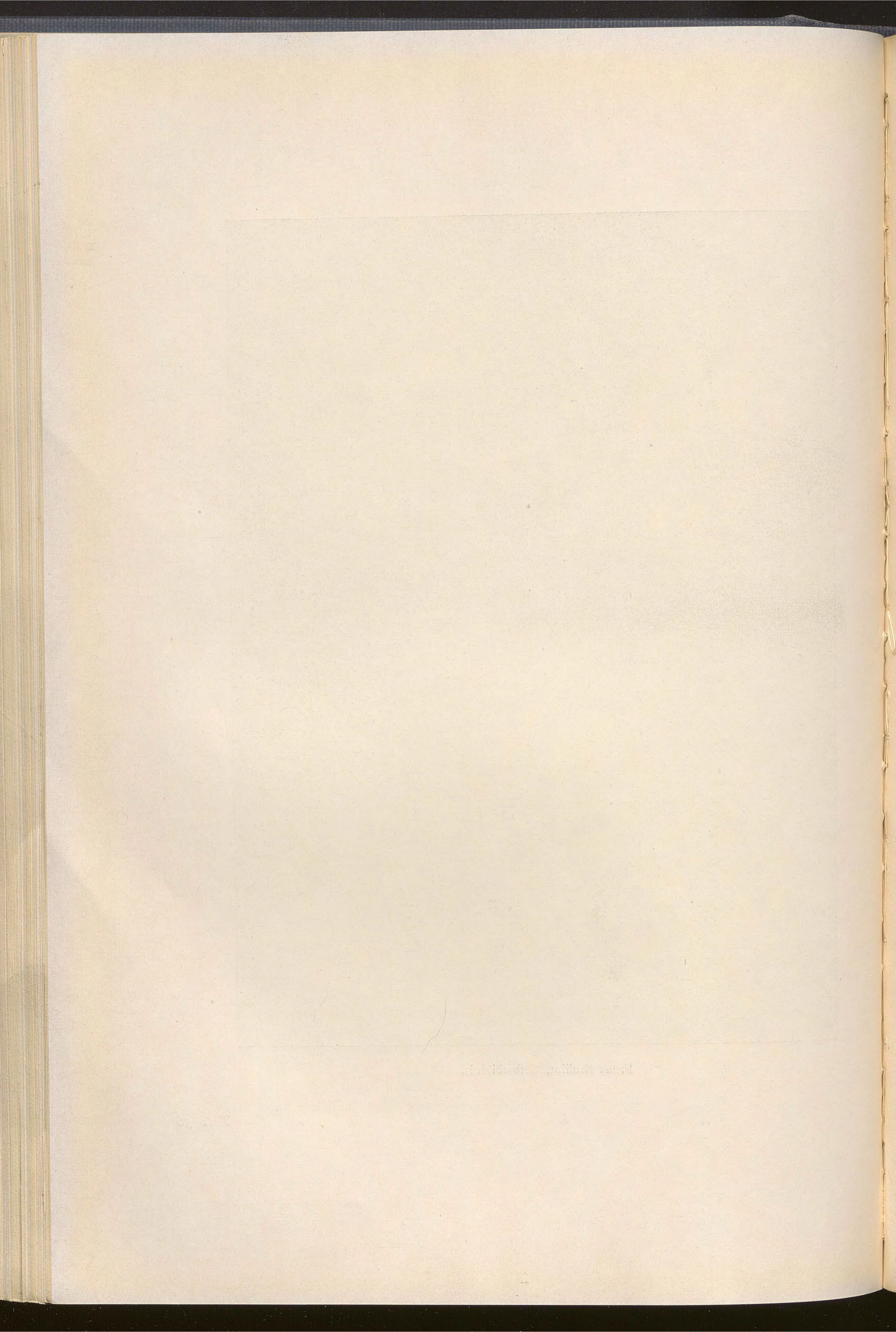
[2]) Goethe erwähnt in seinem Tagebuch unter dem 9. III. 1821 die Sendung von Brulliots Monogramm. (Dict. nebst Suppl.), die ihm durch Zeller zukam. Am 31. Mai des gleichen Jahres übersandte ihm Brulliot seine Table. Vgl. Büchervermehrungsliste. Goethes Werke, Soph. Ausgabe, III. Abtl. VIII. Bd. Weimar 1896 S. 26, 310, 311.

[3]) Kunstblatt 1822 Nr. 2 S. 5/7. Ungünstige Kritiken vgl. Hesperus XXIX, 2; Isis 1821 II.



Franz Brulliot, Selbstbildnis.

Tafel 36



Bänden 1832—34 vorlegen[1]). Inzwischen hatte der beachtenswerte Bamberger Privatgelehrte Josef Heller[2]), der neben Büchern und Aufsätzen eine Geschichte der Holzschneidekunst, ein Leben Dürers und Cranachs, sowie ein brauchbares Handbuch für Kupferstichsammler schrieb, auch ein Monogrammenlexikon[3]) herausgegeben, das besser als das des Dr. Stellwag[4]) — der Brulliot abschrieb — eigene Forschungen brachte. Brulliots Dictionnaire, das die Erklärung der Monogramme (nicht wie Nagler ein Raisonnement über die Monogrammisten und das Verzeichnis ihrer Werke) geben wollte, blieb das vorzüglichste Werk dieser Art, bis dann Nagler, der Brulliots reichen Nachlaß erhielt, sein bekanntes Werk erscheinen ließ (1. Band 1858), das uns heute noch dient. Brulliots dreibändiges Dictionnaire, nach Monogrammen, Initialen, Namen- und Bildzeichen geordnet, hat wieder das schon erwähnte System der alphabetischen Auflösung, bringt aber, wie einst Christs Buch, die Zeichen gleich am Rande des Textes, so daß man nicht wie in seinem ersten Dictionnaire oder in der Table im Anhang auf der Tafel Zeichen und Nummer suchen muß. Daß diese Zeichen — „calqués par nous mêmes sur les originaux" — nicht immer gut geschnitten sind, sei zugegeben, aber das Problem der Faksimilereproduktion war damals noch nicht zu lösen und ist auch in unseren Lexika noch nicht einwandfrei gelöst. Ein Vorzug ist es auch, daß im Text jeweilig auf das Blatt oder das Werk verwiesen ist, das die gegebene Signatur aufweist. Daß der Autor an seinem Lexikon unermüdlich weiterverbessert hat, beweist uns sein Handexemplar, das mit gedruckten und geschriebenen Korrekturen im graphischen Kabinett zu München bewahrt wird[5]). Außer diesen Hauptwerken erschienen nur noch ein zweibändiger Katalog der Sammlung des Freiherrn von Aretin (1827) und ein Verzeichnis der Kupferstich- und Zeichnungensammlung Popp in München (1834). Brulliot hatte sich einem neuen Plan zugewendet, den er schon in seinem Dictionnaire angezeigt hatte: „nous comptons faire paraître immédiatement après le présent ouvrage un supplement considérable aux Peintres Graveurs. Nous l'arrangerons chronologiquement d'après chaque volume de l'ouvrage de Bartsch." Bartsch war 1821 gestorben und hatte sein Werk wie einen Turmbau hinterlassen, dem noch mancher Stein fehlte. Die Ergänzung dieses Werkes sollte nun dadurch gelingen, daß Brulliot die einzelnen Konservatoren der bedeutendsten Kabinette als Mitarbeiter gewann. Jeder sollte für seine Sammlung feststellen, welche Blätter bei Bartsch fehlten; Redaktion, Sichtung und Herausgabe wollte Brulliot übernehmen. Xylo-

[1]) Dictionnaire des Monogrammes, Marques figurées, Lettres initiales, Noms aprégés etc. par François Brulliot. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée etc. Munich. 3 Bände 1832/34. (gr. 4°.)

[2]) N. Nekr. d. Dtsch. XXII 1849. I. Weimar 1851 S. 399/400. Ich vermisse in dieser Bibliographie nur die posthum erschienenen „Zusätze zu Adolf Bartschs le Peintre-graveur. Nürnberg 1854.".

[3]) I. Heller, Monogrammenlexikon, enthaltend die bekannten, zweifelhaften und unbekannten Zeichen, sowie die Abkürzungen der Namen der Zeichner, Maler, Formschneider, Kupferstecher usw. Bamberg 1831.

[4]) Dr. J. C. Stellwag, Monogrammenlexikon für den Handgebrauch. Frankfurt 1830.

[5]) Ich habe dem Direktor der Münchener graphischen Sammlung, Herrn Professor Dr. Weigmann, für hilfreiche Beratung zu danken.

graphie sollte ausscheiden, weil Sotzmann[1]) in Berlin ein eigenes Buch darüber fertiggestellt hatte. Brulliot wollte in seinem Supplementband mit den seltenen Schrotblättern beginnen, diejenigen altdeutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, die bei Bartsch fehlen, sollten folgen. Der deutschen Schule sollten dann die fremden Schulen folgen, alle bis zum Ende des 17. Jahrhunderts fortgeführt. In sechs Jahren sollte das zehnbändige Werk abgeschlossen sein. Das Bibliographische Institut zu Hildburghausen war, wie aus den wenigen erhaltenen Briefen hervorgeht, für diesen Plan gewonnen. Im Herbst 1835 besuchte Brulliot den Geschäftsführer Nager in Hildburghausen, dann seine Mitarbeiter, Weigel in Leipzig, Schorn in Berlin, Frenzel in Dresden, wobei ihn sein Sohn Robert als Sekretär begleiten mußte. Man machte sich an die Arbeit. Die Verhandlungen waren noch nicht ganz abgeschlossen. Im September 1836 verlangte er für seine Manuskripte in einem Ultimatum von „den Hildburghausern" zweitausendachthundert fl. Wenige Wochen darauf erlag er der Cholera. Der schreckliche Tod des trefflichen Mannes, der ein „fester, anspruchsloser, freimütiger Charakter von unzerstörbar heiterer Laune und voll schlagenden Witzes, ein geistreicher und liebenswürdiger Gesellschafter" war, wurde allgemein beklagt. Sein Name hatte weithin Klang, sein Verdienst war international anerkannt.

Wissenschaftlich bedeutender als der Sohn Robert war zweifellos der Neffe Franz Brulliots, der schon erwähnte Wilhelm Eduard Schorn[2]), der Sohn der Christina Schorn geb. Brulliot in Düsseldorf[3]). Dort war Wilhelm 1806 als Sohn des Richters Schorn geboren, war auf der Schule ein Mitschüler Heinrich Heines und kam dann wahrscheinlich im Oktober 1825 nach München zu dem berühmten Onkel, der ihm Helfer und Lehrer sein konnte. Die gute Tante Josefine Brulliot wurde ihm eine zweite Mutter, Brulliot öffnete ihm das Reich der Kunst und war ihm im Kupferstichkabinett sein Vorbild. Nach ein paar Jahren ging Wilhelm als Verwalter der Kupferstichsammlung des berüchtigten preußischen Generalpostmeisters und Staatsministers von Nagler[4]) nach Berlin.

[1]) I. D. F. Sotzmann, Reg.-Dir. in Köln. Seit 1819 Geh. Oberfinanzrat in Berlin. Schriften: Über des Antinous von Worms Abbilder der Stadt Coeln aus dem Jahr 1531. Coeln 1819. Der dicke Tischler. Ein Florentiner Künstlerscherz. Urania 1824, S. 1ff. Das von Brulliot erwartete Werk über den Holzschnitt scheint nie erschienen zu sein.

[2]) Deutsches Kunstblatt, Hrg. v. F. Eggers Bln. 1857 VIII, Nr. 36 S. 316. Der Sammler. Hrg. v. Dr. H. Brendicke Bln. 1896 XVIII Nr. 3 S. 33/35 (mit Bildnis).

[3]) Dieser Schorn wird zuweilen mit dem bekannteren, nicht verwandten „Kunstblatt-Schorn" (Joh. Karl Ludwig von Schorn, 1793—1842) verwechselt, der erst in München Generalsekretär der Akademie und Professor der Kunstgeschichte, dann in Weimar Direktor des Kunstinstituts war, eine Hofdame der Großherzogin, Freiin von Stein, heiratete, deshalb geadelt wurde und durch seine Vasari-Ausgabe, vor allem aber durch die Redaktion des Cottaschen Kunstblattes bekannt ist. In den Lebenserinnerungen seiner kunstsinnigen Tochter Adelheid — die Liszts Schutzengel und Tante des frühvollendeten Berliner Ästhetikers Heinrich von Stein war — wird er und das nachgoethesche Weimar uns wieder lebendig. Vgl. Kunstblatt 1843 Nr. 36 S. 357/60. N. Nekr. d. Dtsch. XX, 1, 1844 S. 186. A. D. B. XXXII 1891 S. 379. Adelheid von Schorn, Zwei Menschenalter, Stuttgart 1913 S. 1/10. Firmenich-Richartz, M. u. S. Boisserée 1916, I, Register. Herm. Frhr. v. Egloffstein, Alt-Weimars Abend. Briefe und Aufzeichn. aus d. Nachlaß d. Gräfinnen E. München 1923, Register.

[4]) K. F. F. v. Nagler (1770—1846) hatte als Geh. Staatsrat, 1810 von Hardenberg gestürtzt und

Als diese Sammlung 1833 vom Staate angekauft und dem Königl. Museum einverleibt wurde, wurde Schorn als Inspektor mitübernommen. 1832 wurde er der Direktor der Sammlungen. Seine nächste Aufgabe war Vereinigung und Ordnung der angekauften Sammlungen von Nagler und von Derschau, der Zeichnungensammlungen des Königs Friedrich Wilhelm und des Professor Weitsch, der Kupferstichsammlungen der Grafen Corneillan und Lepel, der Durch- und Nachzeichnungen des Malers Herrmann in Breslau und des Nachlasses des Staatsministers Grafen von der Goltz. Eine fachmännische Aufstellung war wegen des Platzmangels zunächst nicht möglich. Dann kam das Kabinett in das alte Museum, wurde 1840 im Schloß Monbijou zuerst öffentlich und siedelte 1848 in das neue Museum über, wo es im Mai 1850 eröffnet wurde. Schorns Überlegenheit bestand nicht nur in seinen reichen Fachkenntnissen und in seinem feinen Geschmack, sondern auch in seiner sicheren Erfahrung, die ihn veranlaßte, jederzeit bei kleinen und großen Händlern nachzuschauen und immer gleich nach der Auktion, ehe die Händler ihren Besitz ruhig nachprüfen konnten, vorzusprechen und einzukaufen. Trotz seiner ungewöhnlichen Liebenswürdigkeit, die ihm nachgerühmt wurde, hatte er mit dem Generaldirektor von Olfers der Einkäufe wegen oft heftige Auseinandersetzungen. Alle Kräfte und Interessen, die oft seine eigenen Mittel schädigten, hatte der entsagende Junggeselle seinem Amt und Beruf gewidmet, den er vielseitig über sein eigenes Bereich erweiterte, so daß er auch Bilder und Antiquitäten für das Museum einhandeln konnte. Mit seinem Bruder Karl, dem Maler[1]), der seit 1832 in Berlin lebte, wohnte er friedlich mit einigen schönen gezähmten Aras zusammen und beherbergte zuweilen gern den Vater Brulliot und den Vetter Robert, wenn sie auf Studienreisen eintrafen. Außer einigen vortrefflichen Aufsätzen[2]) scheint er keine größere Arbeit veröffentlicht zu haben. Bei den Seinen in Bonn erlag der 51jährige, der Brulliots Schule verkörperte, nach langem schmerzhaftem Krankenlager am 26. VIII. 1857 einem Herzleiden.

Die Brulliot stellen also mit den verwandten Schorn eine ganze Kunstgeneration dar, die es wohl verdiente, für die Geschichte der Kunstwissenschaft hier eingehend gewürdigt zu werden.

zur Disposition gestellt, seine Mittel und seine amtlosen Jahre 1811—1821 zu ausgedehnten Reisen und Kunststudien benutzt, die ihm auch seine große Kupferstich- und Gemäldesammlung ermöglichten. Nur die Kupferstichsammlung, die Schorn verwaltete, verkaufte er 1831 dem Staate, nachdem er seine erfolgreiche Laufbahn 1821 wieder angetreten hatte. Nach Hardenbergs Tod 1823 zum Generalpostmeister ernannt und geadelt, 1824 Frankfurter Bundestag-Gesandter, seit 1836 Geh. Staatsminister, war der eigenmächtige, stolze, verhaßte Mann, der Feind aller Eisenbahnen, Burschenschaften und Briefgeheimnisse, der Freund des Königs und der allmächtige Leiter des „schwarzen Kabinettes", bis auch ihn endlich die Zeit ereilte. Vgl. G. Kombst, Erinnerungen aus meinem Leben. Leipzig 1848. N. Nekr. d. Dtsch. 1846, I. Weimar 1848. A. D. B. XXIII 1886 S. 233/37.

[1]) A. D. B. XXXII 1891 S. 382/84.

[2]) Zu beachten: Zusätze zu Josef Hellers Leben und Werke Albrecht Dürers, II. Bandes 2. Abtl. enthaltend: Dürers Bildnisse, Kupferstiche, Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter (Blätter der Samml. v. Nagler, Bln.). Kunstblatt 1830 Nr. 11/29.

URKUNDEN ZUR GESCHICHTE DER PERUGINER MALEREI IM 16. JAHRHUNDERT

AUS DEM ROSSI-BOMBE-ARCHIV IM KUNSTHISTORISCHEN INSTITUT ZU FLORENZ[1])

Mit 5 Abbildungen auf Tafel 37—41

Von WALTER BOMBE

Die hier mitgeteilten Urkunden bringen vielfach Neues über das Kunstleben in der Hauptstadt Umbriens, vornehmlich über Perugino, seine Schüler und einige spätere Künstler. Mehrere Meister aus dem Kreise Peruginos habe ich bereits in besonderen Abhandlungen gewürdigt, wie Eusebio da San Giorgio im „Repertorium für Kunstwissenschaft", Band 39 (1916), S. 30—51, Domenico Alfani im Beiheft des „Jahrbuches der Königlich Preußischen Kunstsammlungen Band 37 (1916), S. 1—21. Im „Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria" erscheint gleichzeitig mit dieser Arbeit ein Aufsatz über die „Pittori non Perugini a Perugia" und eine andere Urkundenveröffentlichung aus dem Peruginer Forschungskreise. Eine Anzahl der hier zum ersten Male im vollen Wortlaut erscheinenden Urkunden hat Annibale Mariotti in seinen 1788 in Perugia erschienenen „Lettere pittoriche Perugine" nachgewiesen. Die von mir geplante zusammenfassende Darstellung der Malerei Perugias im 16. Jahrhundert muß wegen der durch die Kriegsfolgen geschaffenen Hemmnisse auf bessere Zeiten verschoben werden.

PIETRO PERUGINO.

Die im folgenden mitgeteilten urkundlichen Nachrichten über Perugino konnten in meiner Geschichte der Peruginer Malerei (5. Band der Italienischen Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, Berlin 1912) nicht abgedruckt werden, weil eine bestimmte Bogenzahl nicht überschritten werden durfte. Die Urkunden entstammen den Staatsarchiven in Florenz und Venedig, sowie verschiedenen umbrischen Stadt- und Notariatsarchiven und ergeben ein buntes Mosaik von Nachrichten über das Leben und die künstlerische Tätigkeit des Meisters in den Jahren von 1486 bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.

1486. Im Dezember dieses Jahres weilte Perugino in Florenz. Ein unerfreulicher Vorfall gibt die Gewähr dafür: Perugino beteiligte sich mit einem übel beleumdeten Landsmann aus Perugia, dem Maler Aulista di Angelo, an einer nächtlichen Prügelszene. Aulista wurde am 10. Juli 1487, wie die nachstehende

[1]) Das Rossi-Bombe-Archiv im kunsthistorischen Institut zu Florenz besteht aus Urkunden-Auszügen, die teils von dem 1891 verstorbenen Professor Adamo Rossi, dessen litterarischen Nachlaß das Institut auf meine Veranlassung im Jahre 1905 erwarb, teils von mir in langjähriger Durchforschung italienischer Archive gesammelt worden sind. Bei Ausbruch des Krieges mit Italien unterlag dieses ganze Material der Beschlagnahme, die erst im Herbst des vorigen Jahres aufgehoben wurde. Vom Kunsthistorischen Institut mit der Herausgabe betraut, habe ich die Absicht, diese Urkunden so rasch als irgend möglich der Wissenschaft vorzulegen und dadurch allgemein zugänglich zu machen.

Urkunde ergibt, von den „Otto di Balia", dem Kriminal-Gerichtshof in Florenz, zu ewiger Ausweisung verurteilt, während Perugino mit einer Geldstrafe von 20 Fiorini davonkam.

Die X Julii 1487.

Prefati octoviri adunati omnes etc., actento qualiter Pierus Christophori pictor de Perusio de mense decembris anni proxime preteriti 1486, animo et intentione excessus malleficium et delictum committendi, pluries et pluries una cum Aulista Angeli de Perusio nocturno tempore accesserunt armati quibusdam bastonibus in populum sancti Petri maioris de Florentia, ut quendam percuterent et ferirent istis bastonibus, et qualiter dictus Pierus conduxit Aulistam predictum occasione et causa rei turpis. Et predicta et quelibet predictorum vera fuerunt et sunt prout ex predictorum Pieri et Auliste confessione dicti Octoviri constare asseruerunt. Ideo ad faciendum ius et iustitiam vigore eorum auctoritatis, potestatis et balie, servatis servandis et ottento partito secundum ordinamenta deliberaverunt, sententiaverunt et condemnaverunt dictum et infrascriptum Pierum Christophori pictorem de Perusio in florenis viginti auri largis in auro — fl. 20 larg. —

Dandis et solvendis Provisori eorum officii pro expensis dicti officii recipiendis secundum ordinamenta. Cum salvo quod si dictus Pierus per totam diem crastinam dederit et solverit Provisori predicto ut supra recipienti florenos decem auri largos in auro, tali casu dictus Pierus intelligatur esse et sit omnino liber et absolutus a maiori summa predicta. Mandantes etc.

[*R. Archivio di Stato, Florenz, Otto di Balia. Partiti e Deliberazioni, Filza 77, a c. 14A.*]

Die Xj Julii 1487.

Omissis etc.

Item actento qualiter Aulista Angeli de Perusio pictor fuit et est homo male conditionis vite et fame, et plura et plura maleficia, delicta et excessus fecit, commisit et perpetravit quia in urbe Roma quemdam perusinum interfecit, et quosdam alios et homines et diversas personas diversis temporibus et in diversis locis ferivit et vulneravit; in urbe vero Florentie quendam occisurum se obtulit Piero Christofori pictori de Perusio, et dicto Piero recusante, sed volente quod ipse illum pluribus bastonatis percuteret, dictus Aulista id suscepit et pluries et pluries incessit nocturno tempore armatus et variis et alienis vestibus vestitus ut negocium conficeret. Item quedam furta, delicta et excessus in urbe Florentie fecit et perpetravit et assertis predictis et quolibet predictorum veris fuisse et esse, ad faciendum ius et iustitiam, vigore eorum auctoritatis potestatis et balie, servatis servandis et obtento partito secundum ordinamenta, deliberaverunt, sententiaverunt et condemnaverunt dictum et infrascriptum Aulistam Angeli de Perusio pictorem, qualiter hodie eidem dentur quatuor ictus funis et deinde ipsum confinaverunt ad eundem standum in carceribus stincarum civitatis Florentie, donec restituat res per eum furatas vel valorem illarum, et deinde post

restitutionem predictorum demittatur: ipsum confinaverunt ad eundum standum et permanendum extra civitatem, comitatum et districtum Florentie in perpetuum et tota ipsius vita durante, ad quem confinem se presentasse teneatur et debeat intra tres dies proxime futuros a die dimissionis de eo fiende et teneatur et debeat dicta confinia ut supra actendere et observare sub pena ribellionis comunis Florentie; et antequam dimittatur satisdet non offendere dictum Pierum et alios quosdam de Perusio ad officii declarationem. Mandantes etc.

[*Serie e Filza citate, a c.* 15*A*.]

1493, 1. September. Florenz.

An diesem Tage heiratete Perugino Chiara, die Tochter des Baumeisters und Ingenieurs Luca Fancelli aus Settignano. Vor dem Notar Ser Mattia Castrucci aus Florenz, im Kirchspiel des Fiesolaner Domes (aber nicht, wie Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe Bd. 3, p. 611 angibt, in der Canonica zu Fiesole) wurde der Ehekontrakt vollzogen.

1493, die prima mensis Septembris.

Actum in populo Canonice Fesulane, presentibus Josapha et Nichodemo fratribus et filiis olim Francisci Bozolini de Fesulis, testibus.

Petrus Cristophori Nannuccii des Chastro plebis de Perusio, et

Clara filia magistri Luce Jacobi de Settignano, anuli datione, inter se mutuo consensu per verba de presenti matrimonium ad invicem contraxerunt.

[*Arch° Gen^le^ dei Contratti di Firenze. Rogiti di Ser Mattia Castrucci di Firenze. Protocollo dal* 1493 *al* 1495 *a*^45^ *R.*]

1494, 10. April. Florenz.

Bestätigt seinem Schwiegervater Luca Fancelli den Empfang von 500 Fiorini Mitgift, die er teils in Geld, teils in Kleidungsstücken und Wäsche erhalten hatte.

1494, die decima mensis aprilis.

Actum Florentie in populo sancti Felicis in Platea, presentibus Antonio magistri Bartholomei Johannis Pacis populi Sancti Petri in ghattolino et Ghostontino Bartholomei basterio dicti populi sancti Felicis in Platea, testibus.

Petrus Cristofori Nannuccii pictor alias Perugino de Chastro plebis dePerusio per se et suos heredes, et omni meliori modo quo potuit, non spe alicuius future numerationis etc. fuit confessus habuisse ab Antonio filio infrascripti magistri Luce pro dote domine Clare eius uxoris et filie magistri Luce Jacobi de Settignano civis florentini, inter unum creditum florenorum quingentorum latorum de quatuor pro centenario et pannos lineos et laneos inter eos comuni concordia, in totum inter dictum creditum et pannos florenos quingentos de sugillo: et propterea dictus Petrus fecit dicte domine et mihi notario pro ea et eius heredibus recipientibus et acceptantibus donationem propter nuptias de libris quingentis flor: secundum formam

statutorum et ordinamentorum Comunis Florentie. Quam dotem et donationem dictus Petrus promisit dicte domine Clare et mihi notario infrascripto pro ea et eius heredibus, — reddere, solvere, restituere in omnem casum et eventum dicte dotis et donationis solvendum et consignandum constante matrimonio vel soluto.

[*Arch° Gen^lo^ dei Contratti di Firenze. Rogiti di Ser. Mattia Castrucci di Firenze. Protocollo dal* 1493 *al* 1495. *c.* 116 *t.*]

1494, 18. April, Florenz.

Luca Fancelli, Pietros Schwiegervater gedenkt in einem Briefe aus Florenz an den Marchese Francesco Gonzaga von Mantua der Verheiratung seiner Tochter Chiara mit Perugino.

„Ill. Signor mio questa perchè quando veni qua non dixi a V. S. la chagione e per le cose ochorse di poi mi par darne avixo in parte a V. S. la quale si può arichordare che a Gonzaga mi promixe dare ad ognisanti passato del 1493 el resto della mia chaxa el quale avevo diputato per maritare la Chiara mia figliuola essendo stato da mia amici stimulato la maritai al perugino dipintore e fumi prestato e denari della dote e veni a Mantova stimando V. S. megli dexe sichondo quello m'ave promesso etc.

Firenze adi 18 aprile 1494. Luca Fiorentino."

[*W. Braghirolli, Luca Fancelli, scultore, architetto ecc., Mailand, 1876, p. 30.*]

1494, 9. August, Venedig[1]).

Perugino übernimmt vom Rat der Zehn in Venedig den Auftrag, die „Sala del Gran Consiglio" in Venedig für 400 Golddukaten auszumalen. Der Auftrag umfaßte die Darstellung der Flucht Papst Alexanders III. aus Rom vor Friedrich Barbarossa, die Schlacht zwischen den Truppen des Kaisers und des Papstes bei Spoleto und eine Anzahl von Dogenbildnissen. Aus Gründen, die wir nicht kennen, wurde die Arbeit nicht ausgeführt. Möglich ist aber auch, daß Perugino später Forderungen geltend gemacht hat, an deren Höhe sich die Verhandlungen zerschlugen. In der Tat erbot sich im Mai 1515 kein Geringerer als Tizian, die Perugino übertragenen Bilder auszuführen.

Der Umstand, daß in dem Aktenstück, das bei Erteilung des Auftrages aufgenommen wurde, der damals schon hochberühmte Meister ohne irgendwelchen Ehrentitel genannt wird, hat neuere Forscher veranlaßt, an der Identität dieses „Piero Peroxin" mit Pietro Vannucci zu zweifeln. Die Gründe, welche für die Identifikation dieses „Piero Peroxin" mit unserem Meister sprechen, habe ich in meiner Geschichte der Peruginer Malerei p. 173 zusammengefaßt.

„Die dicta (11 Augusti) et fuit per antea die 9 Augusti. I Magnifici

„Accordo di m° piero peroxin de pintor."

[1]) Von Gaye, „Carteggio inedito d'Artisti", Vol. II, p. 69 und von Milaneri in seiner Ausgabe des Vasari, Vol. III, p. 611 mit falschem Datum angeführt, das seither in die Forschung übergegangen ist.

Signori M. Fantin Marcello et compagni, dignissimi Provedadori del Sal[1]), de comandamento dil Serenissimo principe, hano fato marchado, et sono rimasti da cordo cum M⁰ Piero Peroxin depentor, el qual ha tolto a depenzer nela sala del gran Conseio uno campo tra una fenestra et l'altra, inver san Zorzi, tra quel campo et el campo de la historia dila Charitade, è uno altro campo over quadro, il qual campo ha tolto a depenzer, sie *[cioè]* da una fenestra al altra: et sono tre volti compidi e mezo; nel qual die depenzer tanti doxi *[Dogi]* quanti achaderà, et quella historia quando il Papa scampò da Roma, et la bataia *[battaglia]* seguida di soto, havendo a compir quella cossa achad *[accaderà]* in cima dile fenestre oltre la mitade. Item el ditto m. Piero sarà obligato far tuor indesegno lopera è al presento, et quella darà ai prefati Magnifici Signori Provedadori, essendo obligado far essa historia piui presto miorar *[megliorare]* che altramente deli altri lavori facti in ditta Sala, si come si conviene a quello degno luogo: dovendo far ditta opera piui richa della prima, a tute soe spexe *[sue spese]* de oro, arzento, azuro et colori, et de tutte quelle cosse apartien a larte del depentor. Et li Magnifici S*[igno]*^{ri} P*[rovvedit]*^{ori} li farano far il teller *[telaio]* de legnami et de telle *[tele]* da depenzer suzo, et i soleri, et altri inzegni, azo *[acciocchè]* dipenzer possi. Harà *[avrà]*, ditto maistro per suo pagamento del ditto lavor cum li muodi dichiaridi *[dichiarati]* di sopra, ducati quattrocento d'oro, zoè *[cioè]* ducati 400, fazendo da cima fino abasso spora il bancho tuti quelli lavori meio *[meglio]* parerà star bene, ni menor fatura di quello è al presente. Il qual pagamento suo harà dallo Off⁰ dil Sal de tempo in tempo, si come sarà neccessario, et che esso maestro lavorerà.

Dieser von Gaye (Carteggio T. II, p. 69—70) vielfach abweichende Text wurde dem Herausgeber durch Herrn Dr. Freiherr Detlev von Hadeln in Venedig gütigst mitgeteilt.

[*Mag⁰ del Sal, Notatorio dei Provveditori 1493—1507, No. 4, c^{te} 25 t⁰ s.*]

1494, 30. Oktober.

Perugino kauft im Borgo Pinti zu Florenz ein Haus für 400 Goldfiorini von dem Schuhmacher Lorenzo di Lodovico di Francesco Tanagli *[una casa posta in Firenze nel popolo di San Pier maggiore in luogo detto in Pinti, cui a primo via di Pinti, a ij⁰ Jeronimi Michaelis farsettarii, a iij⁰ domini Jeronimi rectoris Sancte Marie Nepotum Cose (Nipotecosa), a 4⁰ Miniatis coltellinarii]*. Es wurde vereinbart, daß der Betrag bei dem Spedalingo von S. Maria Nuova in Florenz hinterlegt werde.

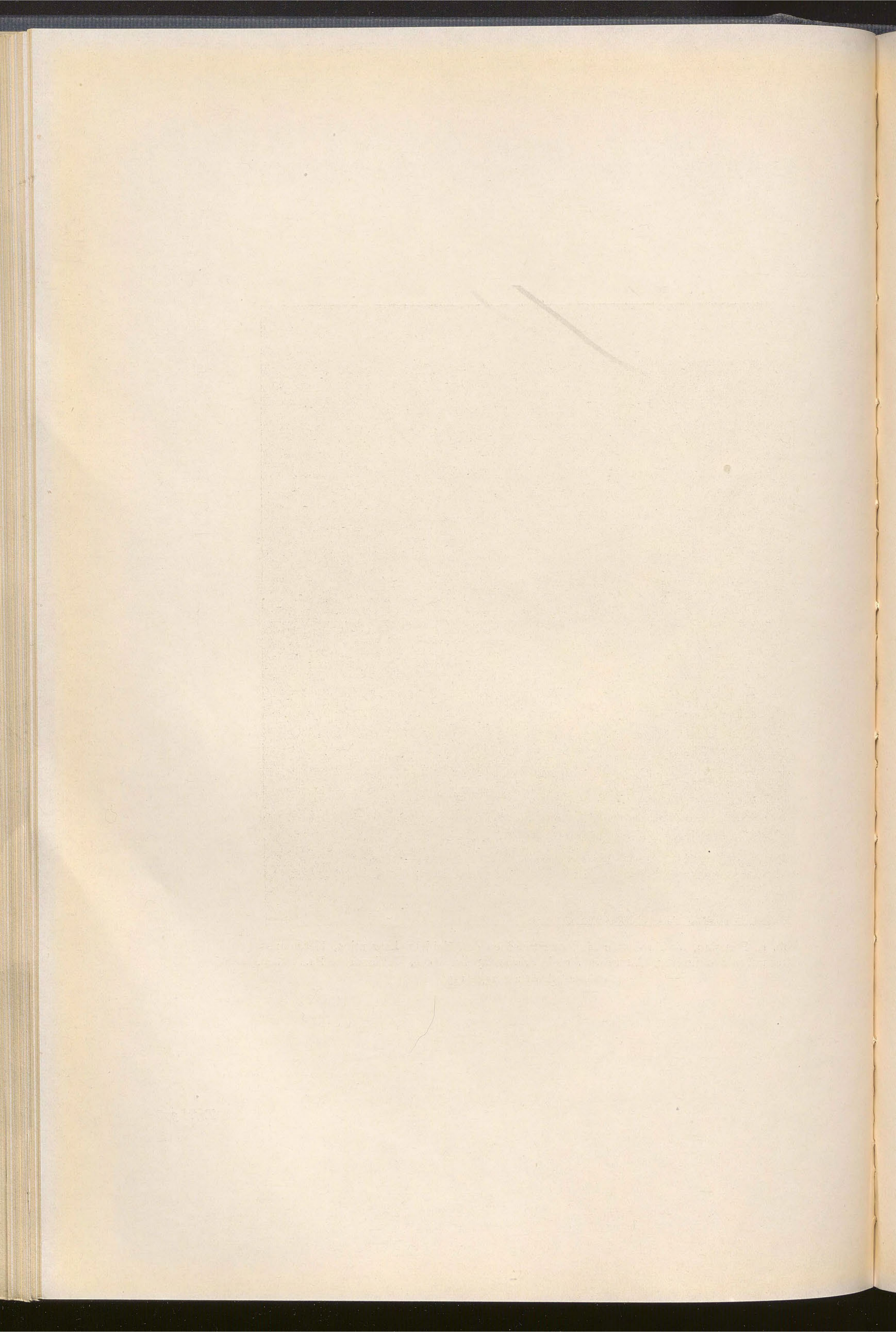
1494, 30 d'ottobre.

Actum Florentie, in claustro Sancte Marie Nove de Florentia, presentibus fratre Bernardo de Florentia ad presens priore Fratrum Ingesuatorum

[1]) Die aus vier Bürgern bestehende Behörde, welche die Aufsicht über die Salinen und über die Arbeiten an den öffentlichen Gebäuden führte (Venezia e le sue Lagune, Venedig 1847, Band 1, Append. p. 67).



Abb. 1. Perugino, die thronende Madonna zwischen den Heiligen Laurentius, Herculanus, Constantius und Ludwig. Altarwerk für die Priorenkapelle. Rom, Vatikanische Pinakothek.
(Siehe die Urkunden S. 133–135.)



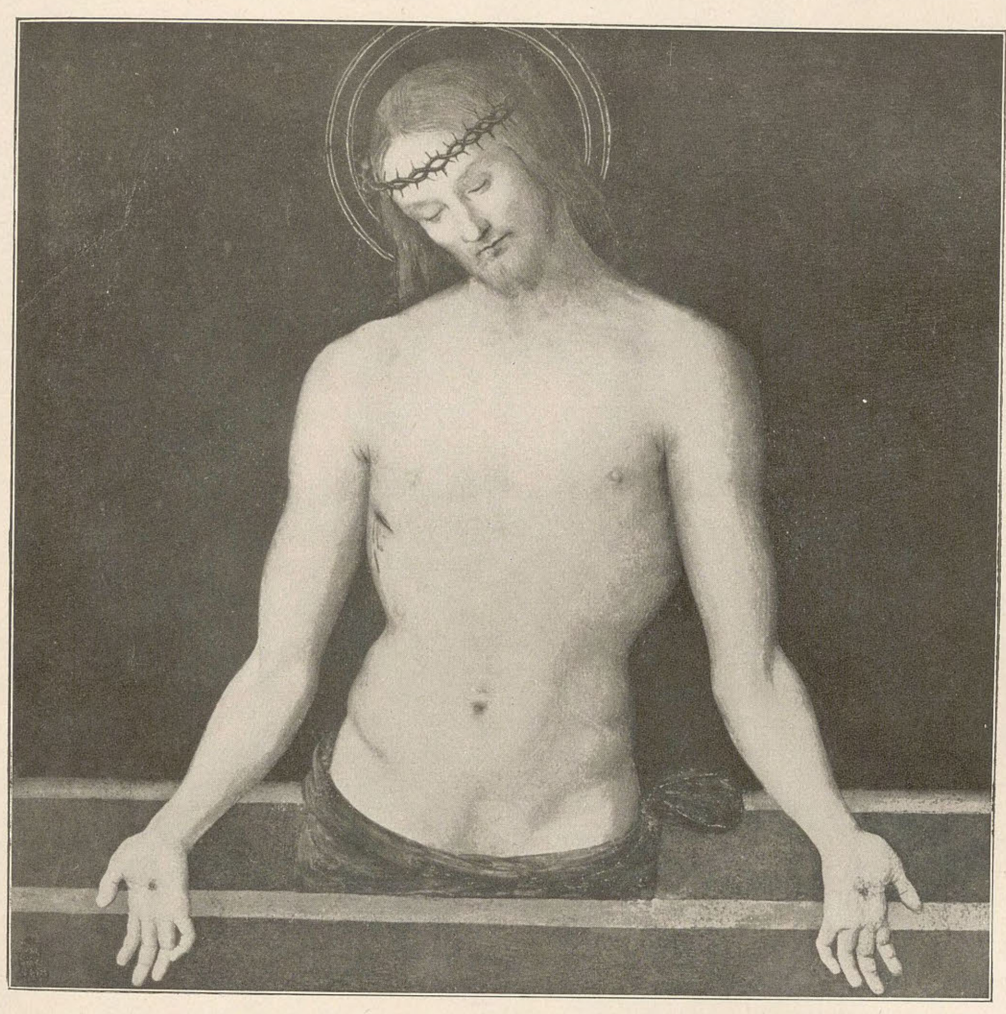
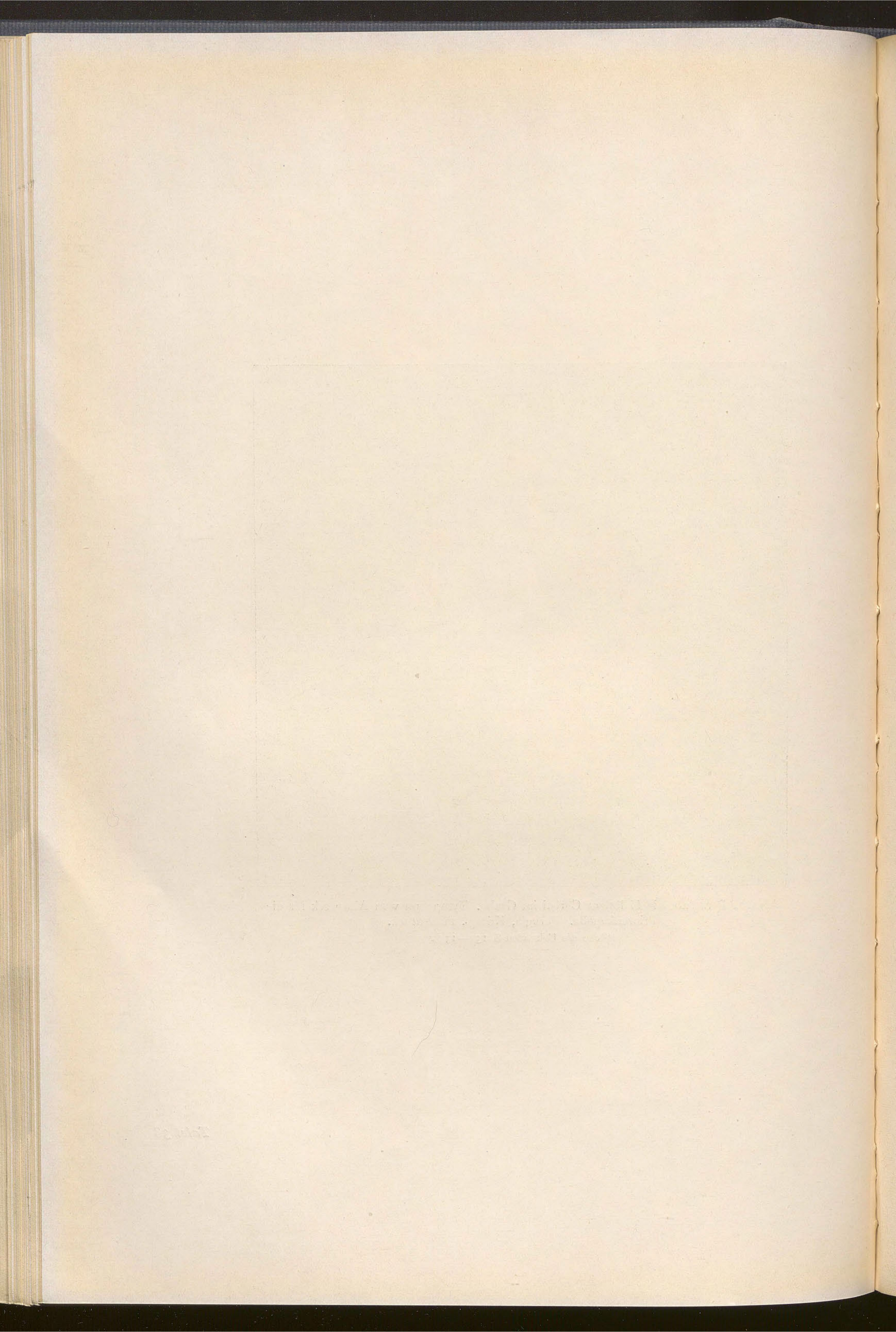


Abb. 2. Perugino, die Halbfigur Christi im Grabe. Tympanon vom Altarwerk für die Priorenkapelle. Perugia, Königl. Pinakothek.
(Siehe die Urkunden S. 133—135).



de Florentia, et fratre Bernardo Dominici dalla Volta hospitolario dicti hospitalis sancte Marie Nove de Florentia et Francisco del Funaiuolo camarlingho dicti hospitalis, testibus.

Laurentius Lodovici Francisci tanagli calzaiuolus de Florentia per se et suos heredes — vendidit —Petro olim Cristofori Nannucci pictori de Castro Plebis de Perusio ibidem presenti et pro se et suis heredibus ementi et acceptanti.

Unam domum cum palcis, salis, chameris, volta puteo et orto una cum omnibus suis hedificiis et pertinentiis positam Florentie in populo Sancti Petri Maioris locho dicto in Pinti, cui a primo via di Pinti, a ij° Jeronimi Michaelis farsettarii, a iij°. domini Jeronimi rectoris Sancte Marie nepotum Cose, a 4° Miniatis coltellinarii, infra predictos confines, ad habendum etc. Quam venditionem fecit dictus venditor pro pretio quadringentorum flor. lator: de auro in aurum; de qua quantitate dictus venditor — fuit confessus habuisse — in tot grossis facientibus omnem dictam quantitatem: et quam quantitatem partes predicte convenerunt debere deponi penes hospitalarium sancte Marie Nove de Florentia.

[*Arch° Gen^le^ dei Contratti di Fir^ze^ Rogiti di Ser Mattia Castrucci di Firenze, Protocollo dal 1493 al 1495. c. 183.*]

1495, 6. März. Perugia.

Perugino hatte am 28. November 1483 von den Prioren zu Perugia den Auftrag erhalten, für die Kapelle des Stadthauses daselbst das von Pietro di Galeotto angefangene Altarbild für 100 Fiorini zu vollenden; jedoch beschlossen die Prioren schon am 31. Dezember desselben Jahres, diese Arbeit dem Sante di Apollonio zu übertragen. Als Grund für die Entziehung des Auftrages wurde die Abwesenheit des Meisters angegeben. Der Vielbeschäftigte mag nach Rom zurückgekehrt sein, wo wir ihn im nächsten Jahre nachweisen können. Im Sommer 1485 weilte Pietro von neuem in Perugia, und am 28. Juli wiesen ihm die Prioren, die wieder auf ihn zurückgegriffen hatten, eine erste Teilzahlung von 12 Fiorini für dieses Altarbild an, aber vor dem 12. August kann er die Arbeit nicht begonnen haben, weil die Tafel erst hergerichtet werden mußte, und weil man sie ihm erst an diesem Tage ins Haus brachte. Dann vergingen zehn Jahre, ohne daß Pietro, der inzwischen in Rom und in Florenz eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet hatte, sich um den Peruginer Auftrag kümmerte.

Am 6. März 1495 erneuerten die Prioren in feierlicher Form den Kontrakt über das Altarbild ihrer Kapelle (s. Abb. 1). Es wurden dem Meister 100 Goldukaten versprochen, die in drei Raten zu zahlen waren: ein Drittel bei Beginn der Arbeit, das zweite Drittel nach Fertigstellung der Hälfte und das letzte Drittel nach Vollendung des Ganzen. Pietro mußte sich noch besonders verpflichten, das Tympanon, auf dem sich die Bilder der Prioren von 1489 befanden, nach Beseitigung dieser Malereien seines Vorgängers Sante di Apollonio mit einer Pietà oder einer ähnlichen Darstellung binnen sechs Monaten zu bemalen.

Damit gewinnen wir ein nahezu festes Datum für die Ansetzung dieses meist sechs Jahre zu früh datierten Tympanons (s. Abb. 2). Die interessante Urkunde, die wir hier abdrucken, findet sich im Auszuge in Annibale Mariottis „Lettere pittoriche Perugine", p. 151, Note 1.

Instrumentum tabule capelle magnificorum dominorum priorum.

1495 — Die 6 Martii.

Famosissimus in arte pittorum magister Petrus quondam Cristofori Vanutij de terra Castri plebis civis Perusinus per se et suos heredes obligando se et omnia et singula eius bona mobilia et immobilia presentia et futura pro observatione omnium et singulorum infrascriptorum promisit et convenit presentibus magnificis dominis prioribus in numero suficienti et sacre teologie doctori Magistro Andrea Angeli ordinis Sancte Marie servorum capelle palatii prefatorum magnificorum dominorum priorum capellano et mihi Jacobo notario infrascripto tamquam publice persone presentibus stipulantibus et recipientibus pro mandato comunis Perusij et pro capella predicta et pro omnibus quorum interest seu interesse posset quomodolibet in futurum pingere et ornare in dicta capella unam tabulam supra altare dicte capelle cum figura gloriose Virginis Marie cum filio in eius bracchio et figura quatuor sanctorum videlicet sancti Laurentii, Herculani, Constantij et Lodovici ad usum boni et legalis magistri omnibus prefati magistri Petri sumtibus et expensis et similiter in tabernaculo superiori in quo depicti sunt priores videlicet Tiberutius et socii quatenus abolitis et deletis pingere et ornare figuram Pietatis vel aliam figuram ibidem conrespondentem ad ellectionem prefati magistri Petri infra tempus et terminum sex mensium proxime futurorum hodie incipiendorum et finiendorum filiciter ut sequitur. Et hoc fecit pro eo quia prelibati magnifici domini priores et capellanus magister dittus obligando res et bona prefatorum comunis et capelle mobilia et immobilia presentia et futura pro observatione omnium et singulorum super et infrascriptorum promisserunt et convenerunt prefato magistro Petro presenti, stipulanti pro se et suis heredibus et cui ius suum concesserit seu concedere voluerit nunc et in futurum pro dicto eius magisterio et opere sic faciendo dare solvere et cum effectu numerare ducatos centum auri largos ad iustum pondus comunis Perusij hoc modo videlicet tertiam partem dictorum centum ducatorum imprincipio dicti operis, aliam vero tertiam partem in medio temporis operis predicti et reliquam tertiam finito dicto tempore et magisterio, de quibus dictus magister Petrus fuit confessus et contentus habuisse et recepisse in una manu florenos quatordecim et solidos decem ad rationem 40 bol. pro quolibet floreno a prefato comune et capella et pro eis a Lodovico Cesarei cive Perusino olim casserio gabelle grosse civitatis Perusij sub die 23 Februarij anni domini 1494 et in alia manu florenos duodecim ad dictam rationem a dicto magistro Andrea capellano predicto et pro eo a Johanne Baptista Petri de Perusio sub die 12 mensis Julij anni domini 1485 prout apparebat in quadam scripta facta manu dicti magistri Petri in presentia dictorum testium et mei notarii infrascripti de

quibus viginti sex florenis et solidis decem ad dictam rationem fecit prefatis magnificis dominis prioribus capellano predicto et mihi notaro infrascripto ut supra stipulanti et recipienti finem, refutationem liberationem, absoluti onemet pactum de ulterius aliquid non petendo et voluit prefatus magister Petrus pro predictis omnibus et singulis et eorum observatione conveniri posse Perusij, Florentie, Rome, Senis, Bononie, Venetiis, Mediolani, Neapoli et alibi ubique locorum et terrarum et ubi sive invenerit ibi convenire voluerit. Rogantes dicte partes singula singulis referendo exceptioni dicte non facte promissionis et obligationis finis et refutationis et rei non sic vel aliter gieste et non celebrari presentis contractus et non numerata pecunia etc. iuraverunt etc. sub pena dupli dicte quantitatis etc. et promisserunt facere confessionem etc.

[*Annale decemvirale 1495* — c. *139.*]

1495, 18. Oktober. Castello della Pieve.

Antonio di Niccolo Valenti (Antonio Porchetti) hinterläßt testamentarisch die Bestimmung, 50 Fiorini zum Bau der Kapelle Johannes des Täufers in der Kirche S. Gervasio e Protasio zu verwenden. Diese Nachricht ergibt einen terminus post quem für die Taufe Christi aus der Werkstatt Peruginos (s. Abb. 3), die aus stilistischen Gründen erheblich später anzusetzen ist.

1495. Die 18 octobris.

„Testamentum Antonii Porchetti.

Antonius Nicolai Valentis sanus mente suam ultimam voluntatem in hunc modum ordinavit. (Omissis.)

Item reliquit ut construeretur una Capella sub titulo sancti Johannis batiste in ecclesia sanctorum martirum Gervasii et Protasii in loco signiato cum figura sancti angeli in pede ipsius ecclesie cum tabula picta cum figura Salvatoris et cum figura Johannis Batiste ipsum salvatorem batizantis et pro hedificatione ipsius Capelle dictus testator reliquit florenos quinquaginta."

[*Arch. Not. Città della Pieve, Rog. Benedicti Lelli Prot. 1490—1502, c. 6.*]

1496, 6. Mai. Perugia.

Ernennt zu seinem Prokurator (Bevollmächtigten) den Giovan Maria Bacci aus Belforte (bei Camerino) wohnhaft in Florenz, mit der Ermächtigung, die bei dem Monte delle Doti hinterlegte Mitgift der Gattin Peruginos (s. Doc. vom 10. April 1494) zu erheben.

1496, 6 Maii.

Actum Perusie, in Audentia Artis Cambii presentibus Berardino Nicoalij aurifice et Jo. Georgii etiam de Perusio testibus, spectabilis vir Magister Petrus Christofori Vannutii pictor de Castro Plebis civis Perusinus omni meliori modo etc. fecit suum procuratorem Jo. Mariam Bacci de Belforte habitantem Florentie spetialiter et expresse ad exigendum, petendum el recipiendum ob offitialibus et superstitibus Montis dotium dominarum

civitatis Florentie omnes el singulas pecuniarum quantitates sibi debitas occasione dotis Domine Clare eius uxoris depositas apud dittum Montem el de receptis fruendi etc.“

[*Archivio del Cambio Div. II, Sez. I No. 639. Reg. giud.*]

1497, 19. Januar.

Gemeinsam mit Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi und Cosimo Rosselli gibt Perugino über die Malereien des Alessio Baldovinetti in S. Trinità in Florenz ein Gutachten ab.

Nel nome di Dio — A di 19 di Gennajo 1496 (st. c. 1497).

Noi Benozo di Lese dipintore, e Piero di Cristofano da Chastel della Pieve dipintore, e Filippo di fra Filippo dipintore, e Chosimo di Lorenzo Rosselli, dipintori eletti da Alesso di Baldovinetto Baldovinetti dipintore a vedere e giudichare e por pregio, per vighore d'una scritta, la quale detto Alesso à con M. Bongianni de Gianfigliazzi e sua eredi, a una Chapella fatta di pittura in Santa Trinita di Firenze, cioè la Capella maggiore di detta chiesa. La quale veduta, tutt' insieme d'accordo, isaminato tutte le spese di calcina, azzurro, oro e tutti altri colori, ponte e ogni altra cosa con sua fatica, giudichiamo che di tutto el sopradetto Alesso debbi avere fiorini mille larghi d'oro in oro, cioè fior. 1000 l. d'o in o. E per chiarezza di detto giudicio e della verità, Jo Chosimo di Lorenzo sopradetto ò fatto questa scritta di mia propria mano questo sopradetto di e tanto giudicho; e qui da pie' si soscriveranno da pie' di loro propria mano essere contenti a quanto di sopra è scritto, e tanto tanto (sic) giudichare. Jo Benozzo di Lese dipintore sono stato a giudichare la sopradetta chappella; e aquanto di sopra si contiene sono stato contento, e per fede di questa verità ò fatto questi versi di mia propria mano, anno e mese e dì detto di sopra. — Jo Perugino pentore sono istacto a giudichare la sopradicta chappella; e aquanto di sopra se contiene, e sono istacto contecto e per fede de questa virictà one facta questa de mia propria mano questo di sopradicto.

Jo Filippo di Filippo dipintore sopradetto fui presente cogl' infrascritti maestri a giudichare la detta chappella, e chosì confermo e giudicho e per fede della verità offatto questi versi di mia propria mano, ogi questo dì sopradetto.

[*Archivio Centrale di Stato: Sezione della deputazione della Nobiltà e Cittadinanza. Miscellanea. Arch. Stor. Ital. Nuova Serie, III: Bicchierai, „Alcuni Documenti artistici, per nozze Farinola-Vai“, Florenz 1855, p. 242, Dok. VI.*]

1498, 4. September. Florenz.

Perugino kauft neben dem schon erworbenen (s. Dok. vom 30. Okt. 1494) von Mattia fu Antonio di Paolo della fioraia ein im Bau befindliches Haus im Borgo Pinti für 150 Fiorini d'oro larghi.

„unam domum positam in populo Sancti Petri maioris de Florentia



Abb. 3.
Perugino (mit Beteiligung der Werkstätte), Taufe Christi. Città della Piere, Dom.
(Siehe die Urkunde S. 135.)

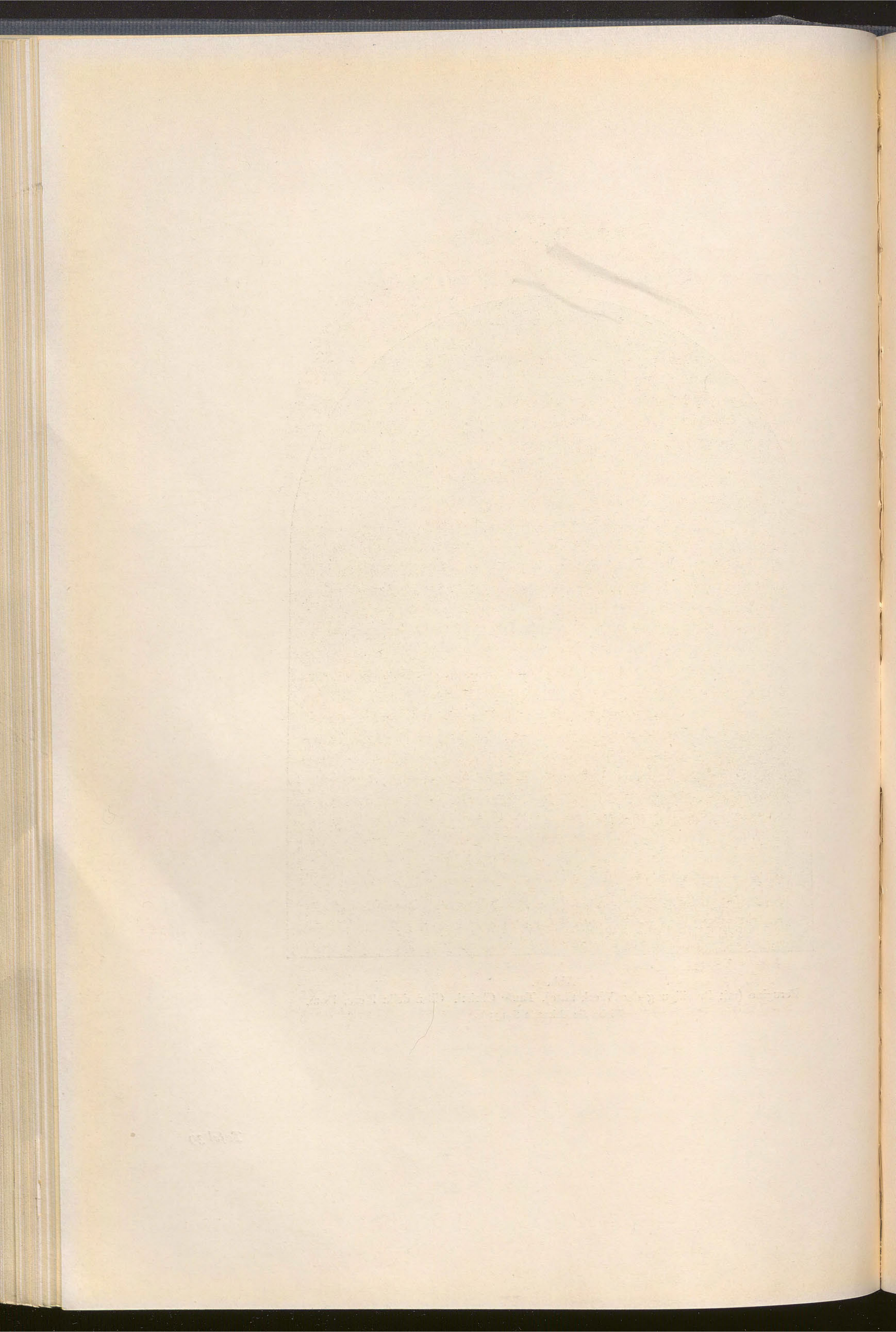
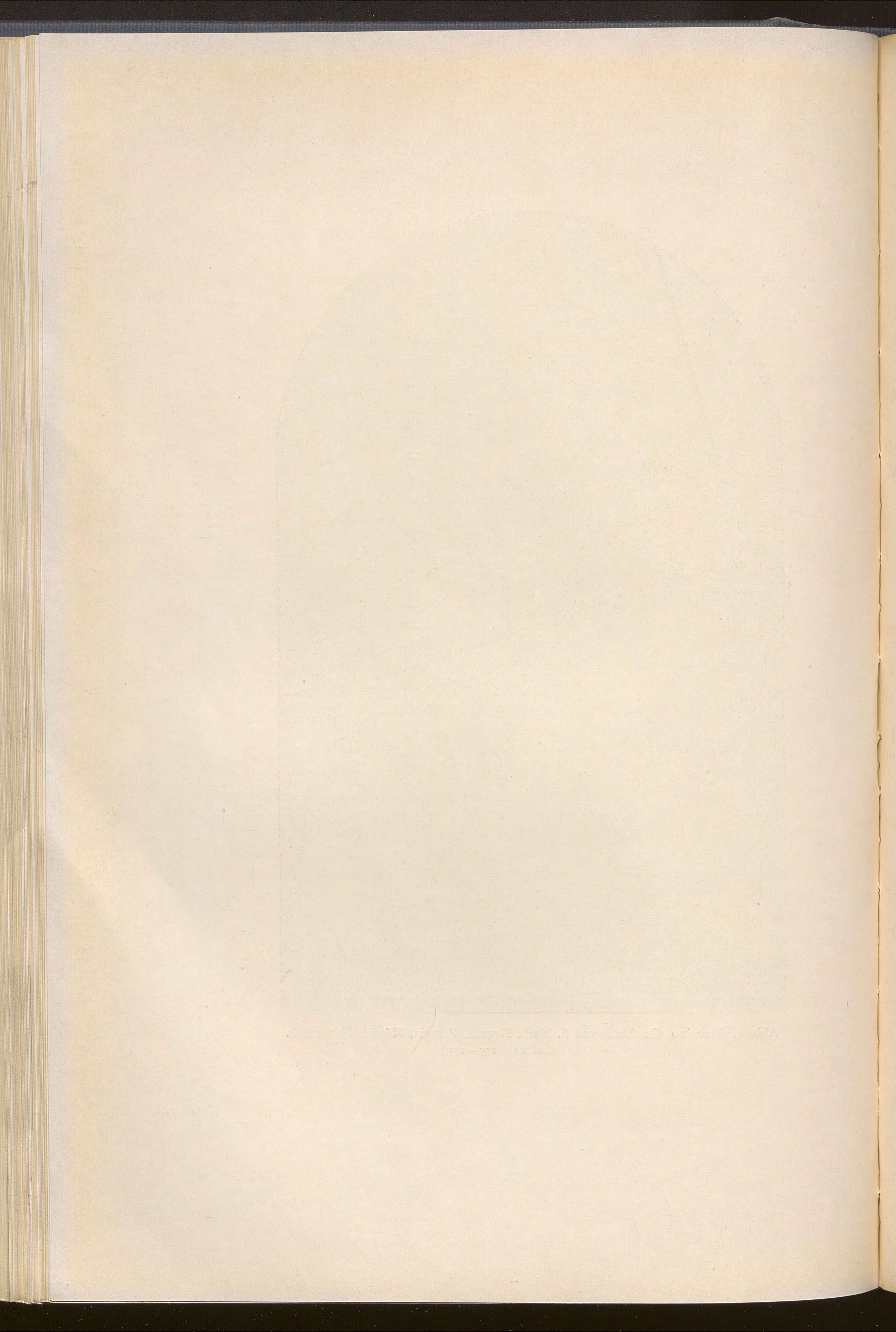




Abb. 4. Perugino, Gonfalone von S. Maria Novella. Perugia, Königl. Pinakothek.
(Siehe die Urkunden S. 137—141.)



in via dicta in Pinti, cum muris circum circa altis brachia duodecim vel circa cum omnibus suis pertinentiis el servitutibus, cui a primo via; a 2° via venturina, a 3° dicti emptoris, a 4° Aloysii de Caravellis muratoris inter predictos confines cum omnibus lapidibus de concio, el lignaminibus et embricibus et aliis omnibus que sunt ad presens inter circuitum murorum dicte domus cum una trabe abietis que est brachiorum 20 vel circa et que est ad presens sub domo et seu tecto domus Jacobi de Tedaldis."

[*Arch. gen. dei Contratti, Firenze, Rog. Ser. Giovanni Lapucci, Prot. 1497—99, c. 141.*]

URKUNDEN ÜBER DEN GONFALONE DER DISCIPLINATI VON S. MARIA NOVELLA ZU PERUGIA.

Die Brüderschaft der Disciplinati von S. Maria Novella hatte ihren Sitz in der Kirche S. Maria della Consolazione im Stadtteil Porta S. Angelo zu Perugia[1]). Später ging die Kirche in den Besitz der Brüderschaft S. Pietro Martire über[2]). Der Gonfalone, jetzt in der königlichen Pinakothek zu Perugia, zeigt die von zwei schwebenden Engeln verehrte Madonna mit dem segnenden Kinde auf dem Schoße, in sonniger Abendlandschaft. In der Ferne knien betend die weißgekleideten Mitglieder der Bruderschaft (s. Abb. 4). Interessant ist ein Vergleich dieses Gonfalonebildes mit dem auf der folgenden Tafel abgebildeten (s. Abb. 5), aus dem Besitze des Großherzogs von Weimar, das den segnenden heil. Augustinus und vier kniende Mitglieder der Brüderschaft S. Agostino in Abendlandschaft zeigt[3]). Beide Bilder gehören in die gleiche Zeit, nicht nur, weil die allgemeine Auffassung dieselbe ist, sondern auch, weil alle Einzelformen in fast identischer Weise weich und fließend sind. Für die Figuren der knienden Brüder scheinen die gleichen Zeichnungen benutzt zu sein. Der doppelte Kreis des Heiligenscheines bei Augustinus und andere Einzelheiten weisen auf eine Mitwirkung des jungen Raffael hin[4]).

Die im Folgenden mitgeteilten Urkunden ergeben, daß die Fraternità di S. Maria Novella am 20. April 1496 vom Peruginer Magistrat eine Beihilfe von 10 Fiorini, am 15. Mai 1496 eine solche von 15 Fiorini und am 8. Juni desselben Jahres einen neuen Zuschuß von 15 Fiorini „pro pingendo figuram gloriosissime Virginis Marie" erhielt. Am 3. Mai 1497 werden 10 Fiorini für das schon begonnene, aber noch nicht vollendete Bild bewilligt. Aus dem weiterhin mitgeteilten Zahlungsvermerk vom 3. März 1498 über eine neue Beihilfe von 6 Fiorini erfahren wir, daß der Gonfalone damals schon vollendet war und

[1]) s. Mariotti, Lettere pittoriche, p. 156—157.

[2]) s. Siepi, Descr. di Perugia, p. 198—199.

[3]) Das Oratorium der Brüderschaft S. Agostino zu Perugia, aus dem das Gonfalonebild vielleicht stammt, wurde zu Anfang des 15. Jahrhunderts erbaut und zu Ende des 17. im barocken Stil der Zeit erneuert (s. Siepi, op. cit. p. 180. Dort wird das Bild jedoch nicht erwähnt (s. S. 138).

[4]) Näheres hierüber bei Walter Bombe, „Raffael und Perugino", in „Collectanea variae doctrinae, Leoni S. Olschki oblata", München 1921, p. 38.

daß der mit Perugino vereinbarte Lohn 60 Fiorini betrug. Am 14. April 1498 steuert der Magistrat noch einmal 10 Fiorini bei. Ferner bewilligt der Magistrat am 3. und 22. September 1499 je 10 Fiorini für Einrichtung der Kapelle des Gonfalone, zu demselben Zweck am 5. Januar 1500 noch 10 Fiorini und am 5. Juli 1500 eine letzte Beihilfe von 15 Fiorini.

Nachdem so der Magistrat von Perugia die Kosten der Ausführung des Bildes und eines beträchtlichen Teiles der Kapelle getragen hatte, durfte er mit Recht auf dem Rahmenwerk das Peruginer Stadtwappen und die Inschrift „Publica Liberalitate" anbringen.

Vielleicht ist das Bild in Weimar mit einem Gonfalone identisch, der sich in dem Oratorium der Confraternità dà S. Agostino zu Fabriano befand und zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Werk Peruginos galt. Der Gonfalone war doppelseitig bemalt und stellte auf der einen Seite die Madonna mit dem Kinde und kleine Heiligengeschichten dar, auf der anderen Seite aber den heiligen Augustinus mit vielen Mitgliedern der Confraternità. „De l'altra è S^to^ Agostino con molti fraternari fatti con mirabile artificio" so schreibt am 29. November 1605 der Peruginer Canonicus Dr. Cesare Crispolti nach Rom an den Kardinal Bevilacqua, der den Auftrag hatte, für die Galerie des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua ein Gemälde von der Hand Peruginos zu beschaffen. Die daraufhin unternommenen Verhandlungen mit der Brüderschaft in Fabriano waren jedoch erfolglos. Später muß das Bild zersägt worden sein. Schon Crispolti schrieb: „segandolo diligentemente per lo mezo, se ne potrebbero far due"[1]). In einer unedierten Chronik von Fabriano vom Ende des 17. Jahrhunderts, deren Verfasser die Fabrianesen Gigli und Guerrieri sind, heißt es: „Li due quadri in tavola in detto oratorio, uno che rappresenta la Madonna Santissima, e l'altro S. Agostino; molti pittori li fanno di Pietro Perugino; ma li più intendenti di Raffaello d'Urbino." Interessant ist, daß man schon damals den raffaellesken Einschlag bemerkt hat. Das Oratorium ist heute profaniert, die Brüderschaft existiert nicht mehr, und von den Bildern fehlt jede weitere Nachricht.

> Provisio florenorum 10 pro una tabula facienda cum figura beate Marie Virginis in fraternitate sancte Marie Novelle.
>
> 1496 — Die 20 Aprilis.
>
> Item quod cum fuerit prefatis magnificis dominis prioribus et camerariis suplicatum pro parte hominum et disciplinatorum fraternitatis beate Marie Virginis dicte de sancta Maria Novella porte sancti Angeli ut dignarentur providere et concedere X fl. decem ad rationem 36 bol. pro floreno eisdem pro una tabula fienda in ditta fraternitate cum figura beate Marie Virginis et ponenda in altare ipsius fraternitatis. Ac etiam per dictos disciplinatos deferenda per civitatem in processionibus fiendis pro ut solitum est. Igitur ac re proposita inter prefatos magnificos dominos priores die precedenti et misso partito obtento per omnes septem mittentes et resti-

[1]) Die Korrespondenz ist abgedruckt in W. Braghirollis „Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci in „Giornale di Erudizione Artistica" Vol II, 1873, S. 282—291.

tuentes in bussolam eorum fabas albas affirmativas del sic et hodie interdictos dominos camerarios factis, propositis exibitisque consiliis etc. et solemniter obtento per 38 camerarios mittentes et restituentes in bussolam eorum fabas albas affirmativas del sic, tribus nigris in contrarium repertis non obstantibus etc. statuerunt etc. dari prefatis disciplinatis fraternitatis beate Marie Virginis de pecuniis ditti comunis floreni decem ad dittam rationem pro ditta tabula fienda et per eos deferenda ut supra aliquo non obstante.

[*Annale decemvirale 1496 c. 25.*]

Provisio 15 florenorum disciplinatis fraternitatis sancte Marie Novelle. 1496 — Die 15 Maij.

Item cum pro parte disciplinatorum fraternite sancte Marie Novelle de Perusio porte sancti Angeli humiliter et devote fuerit expositum et supplicatum quod commune Perusie dignetur amore dej, virginis Marie gloriosissime manus largitrices ponere causa faciendi figuram gloriosissime matris Virginis Marie quod vulgo dicitur el gonfalone pro portando in processione ad honorem eius gloriosissime matris virginis Marie propter prectium florenorum 15 ad rationem solidorum 90 pro quolibet floreno. In hoc igitur inter prefatos magnificos dominos priores die videlicet precedenti proposito et facto posito et misso partito inter ipsos ad bussolam et fabas albas et nigras secundum formam statutorum etc. et hodie inter prefatos dominos camerarios etc. statuerunt priori et disciplinatis dicte fraternite Sancte Marie Novelle florenos 15 ad dictam rationem solidorum 90 pro quolibet de quibuscumque pecuniis dicte comunis Perusij pro faciendo et pingendo figuram gloriosissime matris Virginis Marie quod vulgo dicitur el gonfalone pro portando in processione per civitatem Perusij etc.

[*Annale decemvirale 1496, c. 32 t.*]

Fraternitatis sancte Marie Novelle elemosina.
1496 — Die 8 Junii.
Provisio 15 florenorum pro pingendo figuram gloriosissime Virginis Marie.

[*Annale decemvirale 1496, c. 34.*]

Provisio 10 florenorum pro pictura confalonis fraternitatis sancte Marie Novelle.

1497 — Die 3 Maij.

Item cum pro parte disciplinatorum sancte Marie Novelle de Perusio porte sancti Angeli fuerint petiti floreni decem pro pictura cuiusdam cunfalonis deferenti in processionibus incepti pigni et non profecti omni meliori modo etc. statuerunt etc. prefatis disciplinatis florenos decem ad rationem novanta solidorum pro floreno pro perfectione picture dicti confalonis. Mandantes depositario predicto ut ad bullectenum dictorum magni-

ficorum dominorum priorum solvat dictos decem florenos dictis disciplinatis aliquo non obstante.

[*Annale decemvirale 1497 — c. 883 r.*]

Fraternitatis sancte Marie Novelle elemosina

1498 — Die 3 Martii.

„Item pro parte fraternitatis hominum sancte Marie Novelle porte sancti Angeli fuit humiliter suplicatum qualiter in dicta fraternita fuit depicta imago gloriosissime Virginis Marie per manus magistri Petri de castro plebis dignissimi magistri et per eius provisionem fuerit sibi promissa quantitas sexaginta florenorum quam quantitatem nequeunt ob paupertatem solvere nisi de elemosina eis danda de florenis sex volentes prefati domini camerarij eorum petitioni condescendere idcirco fattis prepositis exibitisque consiliis deliberaverunt quod de quibuscumque pecuniis comunis Perusij per bullectenum prefatorum magnificorum dominorum priorum et per depositarium comunis dicti Nicolaum Nicolaij Poccioli suprastantibus dicte fraternitatis dentur pro pictura fabricanda floreni sex ad solidos 90 pro floreno aliquibus in contrarium facientibus non obstantibus.

[*Annale decemvirale 1498. — c.* 136 *t.*]

Fraternitatis sancte Marie Novelle bullectenum.

1498 — Die 6. Martij.

Item detis et solvatis Nicolao Nicolai Poccioli superstiti supra confectione et perfectione imaginis et figure gloriosissime Virginis Marie pro fraternitate sancte Marie Novelle de Perusia de quibuscumque pecuniis nostri comunis ad manus tuas pervenctis et pervenientibus florenos sex ad solidos 90 pro singulo floreno vigore legis noviter facte per magnificos dominos priores et camerarios manu mej notarij infrascripti sub predicto millesimo et die 3 martij cum ita fuerit inter nos collegialiter obtentus per omnes novem fabas albas del sic nulla nigra in contrarium reperta.

[*Annale decemvirale, c. 137.*]

Fraternitatis sancte Marie Novelle elemosina 10 florenorum pro tabula.

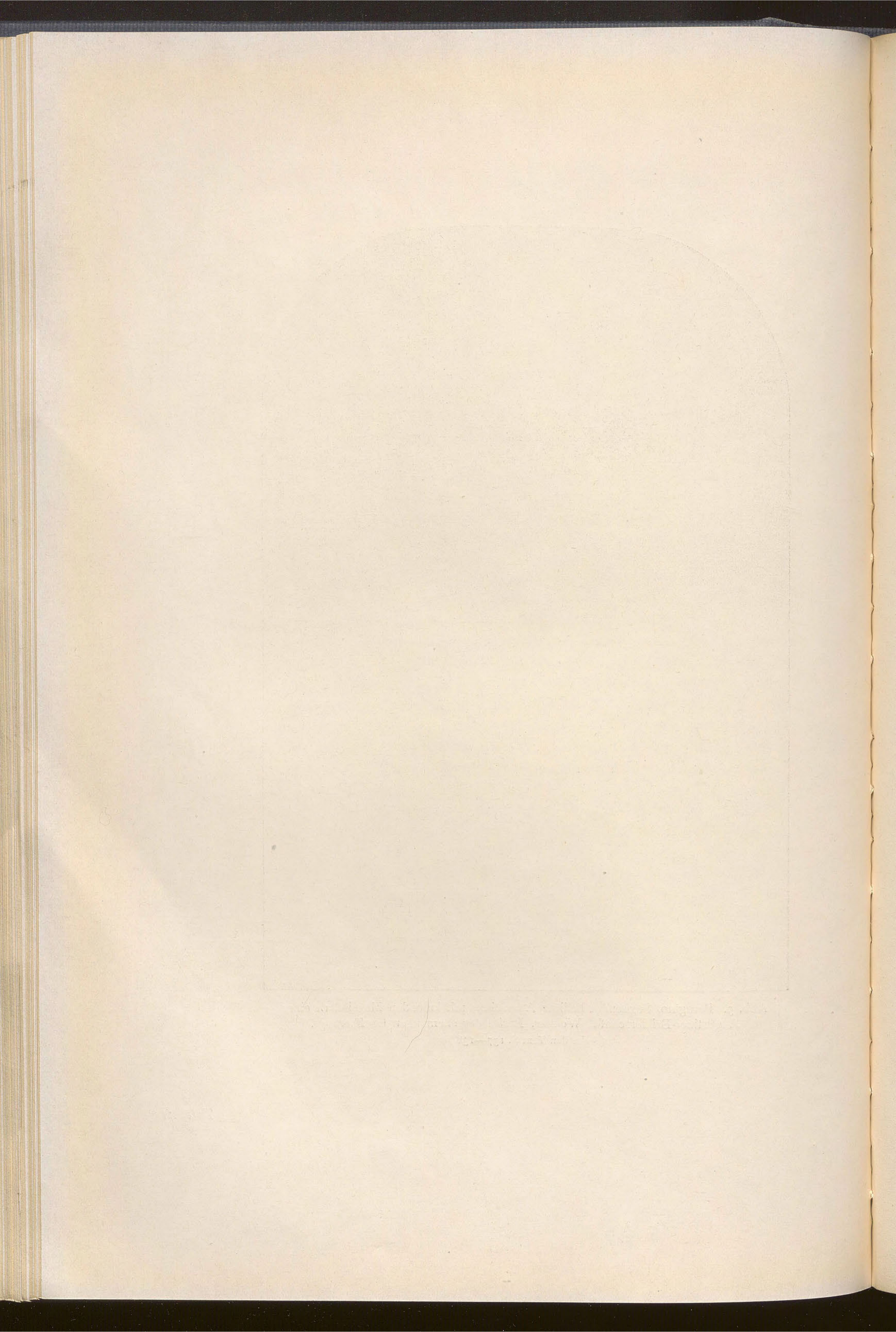
1498 — Die 14 Aprilis.

In primis cum pro parte hominum fraternitatis sancte Marie Novelle de Perusia porte sancti Angeli fuerit humiliter suplicatum et expositum coram prefatis magnificis dominis prioribus et camerariis quod nunc ipsi homines dicte fraternitatis sint debitores magistri Petri pictoris de castro plebis in quantitatem decem florenorum pro magisterio et pittura cuiusdam tabule per ipsum magistrum Petrum constructa dictis hominibus, in qua tabula apparet et est picta imagho et figura intemerate virginis Marie et in veritate ditti homines non habeant nisi quamdam domumculum ubi possint aliquando congregari et sint pauperes petant pro ditta tabula habenda dittam quantitatem 10 florenorum. Idcircho volentes prefati magnifici



Abb. 5. Perugino, Segnender heiliger Augustinus mit knienden Mitgliedern einer Augustiner-Brüderschaft. Weimar, Besitz des ehemaligen Großherzogs.

(Siehe den Text S. 137—138.)



domini priores et camerarij salubriter providere considerantes dictam elemosinam fore et esse salubrem matura deliberatione prehabita statuerunt et deliberaverunt quod de quibuscumque pecuniis comunis Perusij pro bullecteno prefatorum dominorum priorum per depositarium nostri comunis dentur Floravanti Luce alias Barcha de Perusio uno ex dictis hominibus dicte fraternitatis pro solvenda ditta tabula floreni decem ad rationem triginta sex bol. pro quolibet floreno aliquibus in contrarium facientibus non obstantibus.

[*Annale decemvirale 1498* — c. 191.]

Fraternitatis sancte Marie Novelle lex florenorum decem.

1499 — Die 3 Septembris.

In primis cum pro parte hominum sotietatis sive fraternitatis sancte Marie Novelle fuerit humiliter suplicatum qualiter ipsi fecerunt quandam tabulam cum inmagine gloriose Virginis matris Marie fabricatam manu magistri Petri de castro plebis et non habeant locum capacem ubi deponi possit ne devastetur et sint inhabiles ad actandum eorum capellam visi de oportuno remedio providere de elemosina usque in quantitatem decem florenorum ad sol. 90 pro floreno pro dicta actatione idcircho volentes prefati magnifici domini priores et camerarii in dicta necessitate dicte capelle dicta de causa salubriter providere et aliquam elemosinam derogare ad hoc. Factis itaque prepositis exibitisque consiliis et misso positoque partito inter prefatos magnificos dominos priores et camerarios ad bussolam et fabas albas et nigras et servatis servandis collegialiter obtento per omnes triginta camerarios restituentes in bussolam eorum fabas albas del sic nulla nigra in contrarium reperta statuerunt et deliberaverunt quod de quibuscumque pecuniis dicti nostri comunis dentur et solvantur suprastantibus dicte fabrice supra dicta actatione deputatis per homines dicte fraternitatis floreni decem ad sol. 90 pro floreno quolibet per depositarium nostri comunis per bullectenum magnificorum dominorum priorum in contrarium faciente non obstante.

[*Annale decemvirale 1499, c. 218.*]

Weitere Zuschüsse zur Einrichtung der Kapelle des Gonfalone bewilligte der Magistrat am 22. September 1499 in Höhe von 10 Fiorini, am 5. Januar 1500 wiederum von 10 Fiorini und am 5. Juli 1500 eine letzte Beihilfe von 15 Fiorini.

[*Annale decemvirale 1499/1500, ad diem.*]

Bernardino di Mariotto dello Stagno,

Maler aus Perugia, geb. um 1478 daselbst, wahrscheinlich Schüler des Lodovico di Angelo Mattioli, dessen segnender Christus mit vier Heiligen im Dom zu Perugia in Formenauffassung und Typen eine überraschende Ähnlichkeit mit

den Werken Bernardinos zeigt. Im Jahre 1498 scheint Bernardino nach San Severino in den Marken übergesiedelt zu sein, wo er unter den Einfluß Carlo Crivellis geriet und eine umfangreiche Tätigkeit entfaltete. Am 22. Januar 1512 erhielt er von der Confraternità del Rosario in der Kirche S. Maria del Mercato zu San Severino den Auftrag zu einem Tafelbilde, das die Madonna in der Glorie mit dem Kinde, dem Täuferknaben und den Heiligen Severin, Dominicus, Katharina v. Siena und S. Ansano darstellt. Das Bild selbst ist noch erhalten, die fünf Predellentäfelchen mit Darstellungen aus dem Leben der Madonna jedoch verschollen. Am 5. Oktober 1513 und am 15. Juli 1514 empfing Bernardino je eine Zahlung von 55 und 102 Fiorini für das genannte Bild. Weitere Angaben über den Meister in meiner Geschichte der Peruginer Malerei, 1912, Berlin, p. 95 und 319, sowie in meinem Aufsatz in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, Bd. 3, p. 441—2 und bei Gnoli, Pittori e Miniatori nell' Umbria, Spoleto, 1923 p. 68. Am ausführlichsten Urbini in Augusta Perusia 1907 p. 161—74.

Bernardino di Mariotto. Madonnenbild mit Heiligen für S. Maria del Mercato in S. Severino.

1512, 22. Januar.

Anno domini M°D°XII. sedente Julio ij pontifice maximo Indictione XV. Die vero vigesima secunda mensis Januarii actum in ecclesia sancte marie de mercato posita extra muros terre sancti Severini . . . frater Jacobus colai de dicta terra ordinis predicatorum ac frater dicti conventus . . . nomine omnium mulierum societatis rosarii . . . dedit et locavit Magistro Berardino de perusio pictori et habitatori dicte terre presenti conducenti stipulanti et recipienti pro se suisque heredibus et successoribus ad pingendum conam seu tabulam per dictam societatem confectam et fabricatam in altare dicte societatis posito in predicta ecclesia etc. In quo inter cetera declaravit velle pingi imaginem beate marie virginis habentis filium in brachiis. Item ab uno latere ipsius virgenis aliquantulum inferius beatum Severinum et beatum dominicum et ab alio latere sanctam catherinam de senis et sanctum sanum et in ipsius scabello pingere prima misteria dicte beate virginis usque ad misterium quintum. Item quod teneatur facere duos angelos de ligno scultos seu incisos et relevatos bene deauratos... Item facere duo cornua habbundantie diversos fructus emanantia . . . et pro mercede et pictura et scultura predicta promisit . . . dicto magistro berardino presenti . . . ducatos auri centum boni auri . . . et dictus magister bernardinus per se promisit facere et adimplere omnibus suis et ipsius berardini sumptibus et expensis tam colorum quam etiam auri apponendi in cona et pictura predicta. Et predicta facere de coloribus finis et auro bono et dictas picturas et figuras bene proportionatas de naturales et tales quod judicio peritorum in arte comuniter eligendorum et si stimabunt esse maioris mercedis et pretii dictorum centum ducatorum ad quod iudicium contentos ipsi se subscribunt et stare promiserunt dictus magister berardinus factum et contentum dicto pretio centum ducatorum et quod

pluris estimaverint et maioris dictorum centum promisit quod insuper conam ipsam et picturos in ea fiendas ornare auro in locis opportunis et condecentibus dicte cone et dictarum figurarum.

[*Arch. Not. San Severino, Tommaso Talpa, Prot. 1512, c. 260 t.*]

Bernardino di Mariotto, Empfang einer Teilzahlung für das genannte Bild.

1513, 5 octobr. Act. in terra S. S^ni^ in domo filiorum et heredum quond. magistri Laurentii mag. alexandri conducta per infr. mag. bernard. posit. in Parr. S. Laurentii etc. Magister Bernardinus mariocti de perusio habitator dicte terre S. S^ni^ non vi non dolo etc. per se suosqe heredes confessus fuit habuisse et recepisse a baptista ser valentini de dicta terra soluente nec non vice et nomine fratris Jacobi colai pro societate et personis rosarij intemerate virginis marie in eccles. s. dominici et pred. societ. flor. quinquaginta monete currentis marchie de quibus actualiter in pecunia numerata et in contanti habuit ac recepit a dicto baptista dicto nomine florenos quatuordecim monete residuum vero habuisse et recepisse pluribus et diversis partitis de quibus dixerunt apparere quandam scripturam et hoc pro parte mercedis et pretii promissi et conventi pro pictura unius cone dicte societatis ut constat instrumentum manu mei notarii infrasc. de quibus Fln. 30 ipse mag. Bernardinus per se, fecit finem dicto Baptiste stipul. dictis nominibus etc.

[*Arch. Notarile, San Severino, Rog. di Tommaso Talpa, prot. min. ann. 1513 et 14 c. 212 t. anno 1513.*]

Bernardino di Mariotto, Weitere Zahlung für obiges Gemälde.

1514, 15. Juli.

Dicta die (anno domini M°D°XIIIj° Indictione 1/a. sedente leone decimo pontifice maximo die vero quintadecima mensis Julii) actum in terra santi Severini in domo filiorum et heredum quondam magistri laurentii magistri alexandri pictoris de dicta terra posita in quartero sancti laurentii . . . quam. conductam tenet magister berardinus de perusio pictor et habitator dicte terre presentibus Antonio quondam magistri laurentii pictoris . . . magister berardinus pictor de perusio pictor et habitator terre sancti Severini non vi dolo nec metu per se et suos confessus fuit etc. habuisse et recepisse non sub spe alicuius future litis florenos centum duos monete in pluribus et diversis partitis computatis in hiis florenis quinquaginta ac quorum receptione apparet publicum instrumentum manu mei notari infrascripti et hoc pro parte mercedis sive salarii promissi pro pictura cone societatis rosarii et dominorum eiusdem in ecclesia sancti dominici . . . dictus magister berardinus per se fecit quitantiam et liberationem etc. . . . quos florenos 102 promisit bonos facere et computare in dicta mercede et solutione.

[*Arch. Not. cit. Rog. eiusdem notarii, Prot. 1513—14.*]

Bernardino di Mariotto und Marino di Antonio Samminucci verpflichten sich, einen Crucifixus für die Fraternità di S. Domenico zu fertigen und zu bemalen. Marino di Antonio Samminucci (oder Samminuzi) aus San Severino war der Werkstattgenosse Bernardinos, mit dem dieser in Perugia gemeinsam arbeitete. Diese Werkstattgemeinschaft hat Jahrzehnte lang, bis zum Tode Bernardinos (1566), gedauert. In seinem Testament vom April 1553 ernennt Bernardino den langjährigen Genossen zum Universalerben.

1537, 22. August.

Anno domini Millesimo quingentesimo trigesimo septimo etc. die XXII Augusti, actum perusie in camera dominorum conservatorum presentibus etc. Magister Bernardinus mariocti et Magister Marinus Antonii cives perusini p. s. A. per se etc. promiserunt et convenerunt honofrio herculani uni ex prioribus sedis fraternitatis sancti Dominici et parisio justini de perusia uni ex prioribus hospitalis dicte fraternitatis et jacobo Francisci floravanti de perusio uni ex confratribus dicte fraternitatis ad hoc specialiter deputato presentibus etc. et mihi notario infrascripto facere et construere unam imaginem jesu cristi crucifixi una cum cruce de legname et stucco longitudinis quinque pedum e ciodato cioè con testa et li braccia cioè le spalle optimam pulcram et ornatam ac usum boni et legalis pictoris et magistri quam imaginem promiserunt facere per tempus quattuor mensium proxime futurorum hodie incipiendorum et ut sequitur omni exceptione etc. Et hoc fecerunt dicti magistri pro eo quia dicti honofrius pacificus recipienti pro dicta fraternitate etc. de florenis decem et octo ao XL debitis pro pictura ac oratura omnibus ipsius lactantii sumptibus de quibusdam angelis sculptis de legno dicte fraternitati restitutis etc.

(Fortsetzung folgt.)

BESPRECHUNGEN

MILET. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899 herausgegeben von Th. Wiegand (Direktor d. staatl. Museen zu Berlin). Band I, Heft V. DAS NYMPHAEUM von Julius Hülsen mit Beiträgen von Hermann Dessau, Emil Herkenrath und Theodor Wiegand. Berlin u. Leipzig, V. W. V. Walter de Gruyter & Co. 1919. Text VIII u. 88 S. mit 28 Abb. und 16 Grundrissen, Tafelband mit 63 Tafeln.

Das Nymphaeum, ein reich ausgestatteter Monumentalbrunnen, hat im Rahmen der bisherigen Veröffentlichungen der Ausgrabungsergebnisse eine besonders sorgfältige Behandlung erfahren, insofern ihm wegen der verhältnismäßig zahlreich erhaltenen Werkstücke und des bedeutsamen Endergebnisses ein eigener Tafelband gewidmet wurde, der etwa 1000 Einzelzeichnungen und 121 photographische Abbildungen umfassend alle 333 ausgegrabenen Werkstücke in gleichem Maßstabe zeichnerisch und meist auch photographisch wiedergibt. Die Rekonstruktion ist zwar nicht in allen Stücken restlos gesichert, aber das Menschenmögliche ist angestrebt und erreicht und die Krönung der Arbeit, ein farbiges Schaubild auf Taf. 63, ist so von frischer Anschaulichkeit und farbigem Leben gesättigt, daß man sich bewundernd vor der meisterhaften Geschicklichkeit des Künstlers und seinem tiefen Eindringen in die künstlerische Gesamtatmosphäre der Antike beugt. Trotzdem stellt der Bau noch schwere und keineswegs zur Befriedigung gelöste Probleme, vor allem wegen der Datierung. Er trägt nämlich zwei Inschriften, von denen die eine, lateinisch abgefaßte auf den Architraven des Untergeschosses den Vater des Kaisers Trajan, M. Ulpius Trajanus, ehrenhalber nennt, was auf die Jahre 98—114 als Erbauungszeit führen würde, während eine noch lückenhafter erhaltene griechische auf den Architraven des dritten Geschosses von künstlerischer Ausschmückung unter dem Kaiser Gordian III. (241—244) spricht. Diese Daten nimmt auch die Veröffentlichung an. Sie sind aber zweifellos unrichtig und entsprechen nicht dem Ergebnis, das sich aus einer stilkritischen Betrachtung zwingend ergibt. Es ist vollkommen ausgeschlossen, daß die korinthischen und korinthisierenden Kapitelle, welche dem zweiten und dritten Geschosse zugeteilt werden (Taf. 35 Nr. 1, 3, 7, 8, 9, — 2, 17, 18, 19), früher als etwa die Mitte des III. Jahrhunderts angesetzt werden können. Die Kompositkapitelle des unteren Geschosses (ebd. Nr. 10, 11, 12, 15) sehen etwas besser aus, können aber auch unmöglich als Originale trajanischer Zeit angesprochen werden. Die Akanthusstützblätter des Konsolengesimses der mittleren und oberen Ordnung (Taf. 27ff.) haben genau die gleiche Form wie an den Kapitellen der lydischen Gruppe der asianischen Sarkophage (Weigand, Archäol. Jahrbuch 1914, 73; C. R. Morey, The Art Bulletin, Dec. 1921, 65ff.; Rodenwaldt, Röm. Mitt. 1923/24, 3ff.), die nach den bisher bekannten zahlreichen Exemplaren von ca. 160 bis zur Mitte des III. Jahrhunderts reichen. Bezüglich der ornamentierten Pilaster hat bereits P. Wolters (vgl. Kunstchronik XXXII, 1920/21, 692) bemerkt, daß Taf. 37 Nr. 14 in der Zeichnung und Ausführung sehr (zu seinen Ungunsten) absticht von Nr. 15 und 16 (auch von 13), die er der flavischen Zeit zuweisen würde; aber nach den Tabellen auf Taf. 36 würden 14 und 16 auf das obere Geschoß, 13 und 15 auf das untere kommen. Ähnlich glaubt Wolters bei den Rankenfriesen auf Taf. 22 Nr. 34 und 52 als ältere Stücke ansprechen zu können, auch unter den jüngeren nicht ganz einheitliche Ausführung zu bemerken und einzelne besonders grobe (Taf. 23 Nr. 21 und 51) einer späten Reparatur zuweisen zu sollen. Er übersieht aber dabei oder erwähnt nicht, daß der Eierstab der Randprofile überall das gleiche späte Stadium aufweist, das der Zeit um 100 nicht zur Last gelegt werden kann. Bei den Akroteren (Taf. 34) erweckt das Motiv der starken Caules mit Hüllkelchen, aus denen die Voluten hervorkommen, den Eindruck, daß ältere Vorlagen ungeschickt genug nachgeahmt wurden. Da nun in der technischen Herrichtung keinerlei tiefergehende Unterschiede beobachtet worden sind, läßt sich nur die Verschiedenheit der Hände in der Ausführung durch besser oder schlechter geschulte Handwerker zur Erklärung heranziehen. Und da ist ganz allgemein zu bemerken, daß Milet in der Kaiserzeit nicht auf der Höhe der glänzenden kunsthandwerklichen Technik stand wie etwa das nahe Ephesos oder die Produktionsstätten der kleinasiatischen Sarkophage (Ephesos?) oder südkleinasiatische Städte wie Aspendos, Adalia u. a. Auch das Vorhandensein oder Fehlen von unmittelbar passenden Vorbildern scheint weiter differenzierend gewirkt zu haben. Die Entstehungsgeschichte des Nymphaeums stellt sich mir also etwa folgendermaßen dar: Da sich in verschiedenen Fällen für das Untergeschoß eine bessere Ausführung ergibt und die Ehrung des M. Ulpius Trajanus

durch die Inschrift am Bau doch eine bestimmte Voraussetzung haben muß, so wird wohl anzunehmen sein, daß um 100 ursprünglich ein nur eingeschossiges Nymphaeum etwa mit Attikaabschluß errichtet wurde. Als dieses durch ein Erdbeben beschädigt wurde oder wahrscheinlicher weil es dem veränderten Geschmack nicht mehr entsprach, wurde es in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts durch einen dreigeschossigen Bau ersetzt. Dreigeschossige Schmuckfassaden wurden eben in dieser Zeit erst modern. Man denke daran, daß damals auch die Bühne des Theaters von Ephesos ihr drittes Geschoß erhielt und daß das Septizonium des Septimius Severus in Rom den Ehrgeiz der Provinzialen anstacheln mußte. Dieser Hergang wird auch dadurch nahegelegt, daß der wahrscheinliche Stifter des Statuenschmucks am Nymphaeum, L. Egnatios Victor Lollianos, zwischen 240 und 250 entweder selbst für sich oder der Demos ihm zu Ehren seine Porträtstatue aufgestellt hat, daß jedoch gleichzeitig auch noch einmal die Statue des M. Ulpius Trajanus, der doch längst tot und nicht mehr aktuell war, als Gegenstück, wohl als erster Stifter neu aufgestellt wurde. So wird auch die lateinische Inschrift des ersten Geschosses nur als Restitutionsinschrift zu betrachten sein.

Jedenfalls ist die uns in ihrer letzten Form durch die Rekonstruktion wiedergeschenkte Schöpfung durchaus ein Werk der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, in der ornamentalen Einzelausführung nachlässig und minderwertig, aber als Wurf im ganzen äußerst kühn, phantasiereich und wirkungsvoll. Vor allem aber ein typisches Beispiel speziell kleinasiatischer, richtiger hellenistisch östliches Fassadenbauten der Kaiserzeit, von denen wir nunmehr drei in den Prinzipien durchaus übereinstimmende, in der Zweckbestimmung verschiedene Beispiele bzw. Reihen gewonnen haben: 1. die zahlreichen Scenae frontes, im zweiten Jahrhundert, soweit wir wissen, überall zweigeschossig, 2. die Bibliothek von Ephesos um 150 vollendet, ebenfalls zweigeschossig und nunmehr 3. das dreigeschossige Nymphaeum von Milet, die beide noch den eigenartigen, aber ihrer besonderen Geschmacksrichtung ausgezeichnet entgegenkommenden Zug gemeinsam haben, daß die Ädiculen in den verschiedenen Geschossen nicht in den gleichen Vertikalachsen angeordnet sind, sondern wechselseitig übertreten, auf Lücke stehen, um so durchgehende Dominanten zu vermeiden und eine möglichst gleichmäßige (demokratische), malerisch flächenhafte Überspinnung der Fassade zu erzielen. Sie unterscheiden sich in grundsätzlichen Punkten, vor allem in der Organisation des Grundrisses und Aufbaues, von den typisch weströmischen, worüber hier jedoch keine näheren Ausführungen am Platze sind. Eines nur ist noch zu bemerken: Erst unsere Fassade bietet, viel besser als die Bühnenfassaden, welche durch immer wiederholte Aufgaben der Türumrahmungen abgelenkt sind, eine volle Parallele zum Fassadenschema, das auf die kleinasiatischen Säulensarkophage übertragen wurde, insofern hier Ädiculen und Zwischenräume gleichmäßig für die Aufstellung von Statuen verwendet sind, bei durchgehendem, bald mit der Wand bündigem, bald auf Säulen vorgekröpftem Gebälk.

EDMUND WEIGAND.

MILET, Band I, Heft 6. Der Nordmarkt und der Hafen an der Löwenbucht von Armin v. Gerkan. Mit epigraphischem Beitrag von Albert Rehm. Mit 28 Tafeln und 98 Abb. im Text, Berlin und Leipzig 1922, W. de Gruyter & Co., VI und 107 S.

Die Inangriffnahme einer Aufgabe wie der vorliegenden, wo trotz der schlimmsten Verheerungen von Zeit und Menschenhand und der mancherlei Beschränkungen, welche die Ausgrabungsarbeit selbst auferlegte, einem wüsten Trümmerchaos in meist kläglichem Erhaltungszustande ein sachlich zutreffendes, einwandfreies und sogar anschauliches Bild der Vergangenheit abgewonnen werden soll, stellt an die Geduld und Entsagungsfreudigkeit, den Scharfsinn und die Kombinationsgabe des Ausgräbers und Bearbeiters schier unerträgliche Anforderungen. Das erste Gefühl dieser Arbeit gegenüber muß die Dankbarkeit der nutznießenden Wissenschaft sein, die Bereitschaft zur Mitarbeit an den gestellten Problemen und die Verwertung der gewonnenen Ergebnisse, zumal wenn sie wie hier, auch auf die Gefahr von Irrtümern im kleinen, in einer ganzen Reihe von Rekonstruktionsgrundrissen und in Schaubildern die Entwicklungsstadien im Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit veranschaulichen.

Zunächst wird die Hafenhalle behandelt, deren dorische Architektur noch sehr feine, scharf gearbeitete Formen aufweist, ähnlich denen des Marktes von Priene und früher als die von Magnesia a. M., so daß wir durch sie in die frühhellenistische Zeit geführt werden. Bemerkenswert ist, daß bereits hier die eigenartige Ecklösung des „herzförmigen" Pfeilers, d. h. eines Pfeilers mit zwei angearbeiteten Halb-

säulen auftritt, die erste Stufe des Bündelpfeilers. Von den kaiserzeitlichen Umbauten ist am bemerkenswertesten der Einbau einer großen öffentlichen Latrinenanlage mit Wasserspülung, ähnlich den bekannteren von Pompeji und Nordafrika. Bei der eigentlichen Marktanlage, die ursprünglich an der Ostseite offen war, ist in die Mitte der Westhalle ein Tempel von eigenartigem Grundriß eingebaut, dessen Cella ein umlaufendes Bankpostament aufweist, das zur Aufnahme einer größeren Anzahl von Statuen dienen mußte. v. G. möchte darin einen Tempel zum Kulte der seleukidischen Herrscher erblicken. Noch ehe mir diese Deutung, die hinten im geschichtlichen Teil vorgeschlagen wird, zu Gesicht kam, hatte ich aus dem Grundriß den deutlichen Eindruck, daß es sich um einen von Rom her beeinflußten Bau handeln müsse. Darauf deutet sowohl die quadratische Form der Cella wie die tiefe freie Vorhalle und vor allem der Umstand, daß der Schnittpunkt der Diagonalen genau in der Türschwelle liegt wie beim älteren etruskischen und republikanischen Tempel. Das umlaufende Postament spricht in der Tat für die Verwendung zum Herrscherkult, es kann für die Aufstellung einer größeren (wechselnden) Zahl von Kultstatuen dienen. Mangels älterer Beispiele verweise ich auf den sog. Marinustempel bzw. das Philippeion von Schuchbeh in Hauran (Butler, Architecture and other arts, New York 1904, S. 380ff. Fig. 132), für den Kaiser Philippus Arabs und seine Familie bestimmt (244—249 n. Chr.). Ist diese Deutung schon für die wahrscheinliche Entstehungszeit des Tempels, das zweite vorchristliche Jahrhundert, möglich"? Wir wissen aus Tacitus (Ann. 4, 56), daß in Smyrna bereits 195 v. Chr. der Dea Roma ein Tempel errichtet wurde, außerdem hören wir, daß im Osten Feldherrn wie Flaminius und Pompejus gemeinsam mit Gottheiten Kulte erhielten. Das sind zufällige Nachrichten, denen zahlreichere unbezeugte Tatsachen zur Seite gehen konnten. Dazu braucht man sich nur der einflußreichen Stellung der conventus civium Romanorum in den griechischen Städten des Ostens zu erinnern. Damit würde sich auch von selbst die kaum erträgliche Annahme korrigieren, daß den Angehörigen des an Bedeutung immer mehr verblassenden Seleukidenhauses die vornehmste Stelle am Markte eingeräumt worden wäre, während als Sebasteion im ganzen ersten Jahrhundert der Kaiserzeit nur eine Aedicula mit Kaiserstatue und später ein Tempel in einem zwischen Buleuterion und Nordmarkt verbliebenen Winkel gelten soll.

Von diesem Tempel an nach Süden und auf der ganzen Südseite ist die Architektur eines zweiten Hallengeschosses in genügend zahlreichen Werkstücken gefunden. v. G. betrachtet sie als römisch, der Akanthus seines Kapitells scheint ihm sogar „typisch spätrömisch". In Wirklichkeit kann das Kapitell und das Gebälk nur späthellenistisch sein, für letzteres sind besonders bezeichnend die flachen leicht geschwungenen Konsolen und beide werden am besten durch die Parallele des Horologions des Andronikos von Kyrrhos in Athen um 50 v. Chr. charakterisiert. Späthellenistisches und ganz Spätrömisches (Ausgang des IV. Jahrhunderts) gleichen sich in manchen Erscheinungen, da sie beide Auflösungsperioden angehören. —

Das große Monument am Hafen stellt schwierige Wiederherstellungsaufgaben, da wichtige Teile des oberen Aufbaues fehlen; es war wahrscheinlich der Träger eines riesigen steinernen Dreifußes und diente durch seinen figürlichen Schmuck zur Verherrlichung der Seegeltung von Milet. Die drei segmentförmig eingezogenen Seiten auf rundem Unterbau ergeben einen eigenartigen Vorläufer der Bauidee des Rundtempels in Baalbek und bestärken mich in der Auffassung, daß dessen Baugedanke schon einmal in der späthellenistischen Zeit, der eigentlichen Barockzeit des Altertums vorgebildet sein müsse. Äußere Anhaltspunkte für die Datierung sind nicht gegeben, v. G. denkt an die augusteische Zeit ohne triftige Anhaltspunkte. Die Profilbildung gehört jedenfalls noch in die späthellenistische, nicht die kaiserzeitliche Linie, was die frühaugusteische Zeit, ca. 20. v. Chr., nicht ausschließen würde. Es kommt aber noch das Verhältnis zu einem zweiten kleineren Monument in Frage, das ohne runden Stufenunterbau ebenfalls die dreieckige Gesamtform mit eingezogenen Seiten aufweist, aber mit seinen korinthischen Eckpilastern und dem Gebälk darüber architektonisch zweifellos fortgeschrittener ist. Dieses datiert v. G. mit Berufung auf den Duktus der Inschrift, die einen G. Grattius nennt, in die flavische Zeit. Ich halte seine Detailformen insbesondere den Akanthus des Kapitells mit der flavischen Zeit für ganz unvereinbar, sie kann noch in die Zeit des Augustus d. i. für Kleinasien noch vor die eigentliche Kaiserzeit gehören. In der Tat sagt auch A. Rehm von der Inschrift nur: „Sorgfältige Schrift wohl des ersten Jahrhunderts n. Chr." (S. 107). In der spätestantiken Zeit ist gerade dort bei der Westhalle des Hafens viel umgebaut worden, ein dreischiffiger Säulensaal mit einer Art Atrium davor (Grundriß Abb. 19, dazu S. 81) könnte vielleicht

als Synagoge richtig gedeutet sein, wenn auch keinerlei Bestätigung durch irgendwelche Anhaltspunkte vorliegt; sie würde frühestens in den Ausgang des IV. Jahrhunderts gehören.

Der Hafen an der Löwenbucht selbst war verhältnismäßig klein und eng und wahrscheinlich seit der frühhellenistischen Zeit, wo die Seemauer hier abgebrochen wurde, durch eine Sperrvorrichtung in der Höhe der Hafenlöwen abschließbar. EDMUND WEIGAND.

MILET, Band II, Heft I. Das Stadion von Armin von Gerkan. Mit 10 Tafeln und 47 Abb. im Text. Berlin u. Leipzig 1921. V. W. V. W. de Gruyter & Co. 1921. IV u. 41 S.

Das Stadion von Milet repräsentiert bis zum Ende seiner Geschichte den rechteckigen griechischen Typus mit beiderseits gerade abschließenden Schmalseiten, während der halbkreisförmige Abschluß der einen Seite (die Sphendone) immer auf Entstehung bzw. Umbau in der Kaiserzeit zurückzuführen ist. Die komplizierte Baugeschichte konnte nicht völlig geklärt werden, einmal weil die Überbauung durch das moderne Dorf Balat und die Hartnäckigkeit einzelner Besitzer die ungehinderte Durchführung der Grabungen erschwerte, dann weil die Zerstörungen bereits zu weitgehend waren. So konnte das technisch und sportlich interessante Problem der Ablaufvorrichtung auch hier nicht mehr sicher erkannt werden. Die Sitzstufen lehnten sich auf der einen Seite an eine natürliche Hügelböschung, auf der anderen Seite war die Stadtmauer zur Substruktion mit herangezogen. Architektonisch am interessantesten sind die beiden Torbauten: auf der Westseite ein typisch hellenistisches Propylon: jonische Giebelfassade mit zwei Säulen in antis. Durch eine Inschrift zu Ehren Eumenes II. auf der einen Ante wird seine Entstehungszeit und damit die der ersten Anlage in den Jahren zwischen 170 und 150 festgelegt. Für den Oberbau nimmt v. G. zum Teil römische Erneuerung an. Nach den wenigen allerdings nicht ausreichenden Proben möchte ich das bezweifeln, ohne aber die unbestreitbare Tatsache einer späteren teilweisen Erneuerung sonst zu verkennen. Mir ist aus der Kaiserzeit in Kleinasien kein Fall bekannt, wo eine sozusagen stilgetreue Restauration erfolgt wäre, welche die Entscheidung Hellenismus oder Kaiserzeit schwer machte. v. G. selbst ist in manchen Fällen im Zweifel, ob er römische Erneuerung annehmen soll. In der Durchführung würde sich auch ein merkwürdiges Durcheinander von Älterem und Erneuertem ergeben. Mein Eindruck ist vielmehr, daß es sich um Fortführung in späthellenistischer Zeit handelt, wofür die geringe Sorgfalt in der Ausführung am ehesten spricht; dazu die Tatsache, daß auch für die nördliche Parodoswand der Ostseite ein Umbau in späthellenistischer Zeit angenommen werden muß und mancherlei damit in Zusammenhang stehende Änderungen, während die „römische" Erneuerung unter allen Umständen schon vor die trajanische Zeit fallen müßte. Darüber, daß die Abb. 36 und 37 abgebildeten Profilstücke unbedingt noch der hellenistischen Zeit angehören, kann jedenfalls kein Zweifel sein.

Kunstgeschichtlich noch interessanter ist das spätrömische Stadiontor auf der Ostseite, wozu das marmorne Aufbaumaterial einem abgetragenen archaischen Tempel in Myus entnommen wurde. Zwei Reihen von je acht korinthischen Säulen (I—VIII, 1—8) sind abwechselnd in rhythmischer Folge in der Tiefenachse (a) und in der Längsrichtung (b) durch ein volles Gebälk gekuppelt, wodurch sich folgende komplizierte Strophe ergibt: I 1 × a; (II + III, 2 + 3) × b; IV 4 × a; V 5 × a; (VI + VII, 6 + 7) × b; VIII 8 × a. Über dem Gebälk aber — und das ist das Eigenartigste — ist jeweils von Säule zu Säule sowohl in der Längs- wie in der Tiefenrichtung ein Bogen geschlagen, so daß sich über die Frontansicht eine Folge von sieben Bogen mit einem etwas breiteren Mittelbogen ergibt, räumlich aber eine Folge von sieben Bogenjochen, die als Überdeckung im römischen Westen zweifellos Kreuzgewölbe, im spätrömischen Syrien ebenso sicher Kuppeln über dem Quadrat erfordert hätten (vgl. das „Prätorium" von Phaena-Musmiyeh, das Tetrapylon von Laodicea ad mare-Lattakiyeh, die Kalybai), hier aber nicht eigentlich eingedeckt, sondern nur überdacht wurden. Schon das beweist meines Erachtens, daß die Idee nicht kleinasiatischen Ursprungs ist. P. Wolters, der sich darüber (Kunstchronik XXXII 1920/21, 692f.) geäußert hat, fühlte sich an die „Piliers de Tutelle" von Bordeaux und dadurch wieder an die „Incantadas" von Saloniki erinnert, beidesmale Bauten, die nur mehr in Zeichnungen erhalten sind. Ich vermag keinerlei Beziehungen zum ersten und noch viel weniger zum zweiten Bau zu sehen: In diesen beiden Fällen handelt es sich anders als bei uns um zweigeschossige Bauten: der eine überträgt das Fassadenschema einer Halle, die im Untergeschoß gerade Architrave über Säulen, im Obergeschoß

Archivolten über Pfeilern hat — so schon die spätrepublikanische Hofhalle am Fortunaheiligtum von Praeneste — auf eine freistehende Laube, im andern hat auch das Obergeschoß gerade Architrave und als Träger Atlanten und Karyatiden. Dagegen wird das bereits hellenistische Motiv der Überbrückung eines breiteren Mittelinterkolumniums durch Bogen fortgebildet zu rhythmischer Abwechslung mit geraden Architravstücken an der gegen das Stadion gewendeten Theaterfassade von Aizanoi in Kleinasien. Das ist eine dekorative Vorstufe zum Stadiontor, eine struktive Fortführung und Auswertung erhält dann das Motiv in Sta Costanza in Rom, wo die radial gestellten Säulen durch ein Vollgebälk gekuppelt und dann durch die peripherisch laufende Bogenreihe als Träger der Hochwand in Dienst genommen sind.

Die Datierung in die spätrömische Zeit ist einerseits durch das architektonische Motiv, andererseits durch die ornamentale Einzelausführung bestimmt. Kapitell, Profile und sonstige Motive führen in die unmittelbare Nähe des Diokletianspalastes in Spalato, der ja in der Hauptsache von Kleinasiaten geschaffen ist (vgl. des Verf. Die Stellung Dalmatiens in der römischen Reichskunst, Strena Buliciana S. 91 ff.). Noch Genaueres würde sich sagen lassen, wenn mehr photographische Abbildungen von architektonischen Details, insbesondere der für die Datierung so wichtigen Kymatien gegeben wären. So liegt für das Kymation nur die Bemerkung S. 34 „ein ganz oberflächlich behandeltes lesbisches Kymation" und die für diesen Zweck unzureichende Rekonstruktionszeichnung auf Taf. IV vor. Wenn der Architekturzeichner nicht genau weiß, worauf es jeweils für die Beurteilung der zeitlichen Stellung des Baues auch in kleinsten Einzelheiten ankommt, schematisiert er an den nach seiner Auffassung nicht belangreichen Stellen und nimmt so die Möglichkeit jeder genaueren Bestimmung. Das ist hier z. B. für die unter manchen Gesichtspunkten so wichtige Beobachtung des Verhältnisses von Eierstab und Perlstab der Fall, wie der Vergleich von Abb. 45—47 mit Taf. VII mit vieler Mühe ersehen läßt. Darum sollte wirklich als unverbrüchliche Richtschnur gelten: Für die stilistische Beurteilung ist ein kleines Fragment, das aber deutlich photographisch wiedergegeben ist, unendlich wertvoller als die schönsten vervollständigenden Zeichnungen. Der zufällige Erhaltungszustand sollte überhaupt niemals durch Zeichnungen (die ja eben bloß Nachzeichnungen sein können) sondern nur durch photographische Abbildungen, allerdings möglichst groß und deutlich, dargestellt werden. Zeichnungen sind nur am Platze, wo es sich um Schnitte, Risse und Wiederherstellungen jeder Art, also den besonderen Aufgabenkreis des Architekten, handelt. Damit wäre Archäologen und Architekten, die ja keine Kopisten sein wollen und sollen, die Aufgabe erleichtert im Interesse des gemeinsam erstrebten Endzieles, der wissenschaftlich-ästhetisch möglichst gesicherten Wiedergewinnung des antiken Denkmals.

EDMUND WEIGAND.

FORSCHUNGEN IN EPHESOS, veröffentlicht vom Österreichischen Archäologischen Institute, Band III. Mit 6 Tafeln in Heliogravüre und 281 Abb. im Texte. Wien, Österreich. Verlagsgesellschaft, E. Hölzel & Co. 1923, 2°, IV und 288 S.

Der dritte Band der Forschungen in Ephesos, der hauptsächlich den Markt und die Bauten am Hafen behandelt, ist, da der Druck bereits vor 1914 begonnen war, — abgesehen von dem imitierten Halbleineneinband — in der gleichen wundervollen Ausstattung wie Band I (1906) und II (1912) erschienen. Auch enthält er noch einige Meisterzeichnungen aus der Feder des unvergleichlichen George Niemann, während im übrigen W. Wilberg seine Nachfolgerschaft angetreten hat, der zugleich weitausgreifende architekturgeschichtliche Untersuchungen beisteuert, während die Inschriften teils von R. Heberdey teils von J. Keil mustergültig bearbeitet sind und ein Abschnitt über Wasserleitungen von dem Spezialkenner Ph. Forchheimer herrührt.

Die Marktanlage stammt im wesentlichen erst aus der hellenistisch-römischen Zeit, die umlaufenden Hallen gehören sogar erst einer spätrömischen Erneuerung an. Von dem frühhellenistischen Markt der lysimachischen Stadt, der entgegen einer von W. Wilberg (S. 89) geäußerten Annahme wohl kaum dieselbe Form gehabt haben wird wie der spätere (vgl. die analoge Entwicklung beim Nordmarkt von Milet), haben wir keine Vorstellung. Die späten Hallenbauten, die außen Marmorsäulen mit Kompositkapitellen, innen wahrscheinlich mit korinthischen Kapitellen hatten, können wegen der Einzelausführung der Kapitelle, der plumpen Walzenform der Langperlen in den Architravzwischenprofilen, dem

lahmen Pfeifenfries nicht vor dem Ausgang der Severerzeit angesetzt werden. Für die allmähliche Entstehungsgeschichte der Agora von entscheidender Bedeutung sind aber die Toranlagen. Am ältesten ist das Westtor, im Typus noch ganz das griechisch-hellenistische dreitürige Propylon mit seitlich vorgezogenen viersäuligen Flügelbauten. W. datiert es — damit ist dann auch der zugehörige ursprüngliche Westteil des Marktes datiert — in das ausgehende zweite Jahrhundert v. Chr., was mir etwas zu früh erscheint. Der Akanthus an den Seitenpolstern der jonischen Kapitelle (Abb. 43) ist jünger als die herangezogene pergamenische Parallele, besonders gilt das aber von den zwei verschieden gebildeten vertikalen Akanthusblättern an der gleichen Stelle eines anderen Kapitells, die im Charakter einzelnen Akanthusstützblättern von Friese des Oktogonalbaues in Ephesos genauer entsprechen. Ich würde also den Bau ein Stück in das erste Jahrhundert hereinrücken und dazu scheint mir zu stimmen, daß der Bau fast durchgehends aus zweitmalig verwendeten Quadern besteht, die selbst nach den Buchstabenmarken erstmals im zweiten Jahrhundert verwendet waren.

Das Südtor, das zugleich später den Zugang zur Celsusbibliothek vermittelte, ist erfreulicherweise genau datiert in das Jahr 4 v. Chr., in seinen Aufbaugliedern genau bekannt und in der Tat ein wichtiger Markstein am entscheidenden Wendepunkte von der hellenistischen zur kaiserzeitlichen Kunst. Es ist dem Kaiser Augustus, seiner Gemahlin Livia, seinem Stiefsohn M. Agrippa und seiner Tochter Julia (in der griechischen Form der Widmung auch dem Demos) von den Freigelassenen Mazaeus und Mithridates gewidmet. Diese Widmung an den Neubegründer der römischen Mittelmeerherrschaft prägt sich auch im Charakter des Bauwerks aus, es unterscheidet sich grundsätzlich von dem hellenistischen Westtor wie auch von den beiden Hafentoren, dadurch daß es den Typus des römischen dreitorigen Triumphbogens mit Attika in die andersgeartete Umgebung hineinstellt, wieder ein flagrantes Beispiel der Übertragung stadtrömischer Typen der baulichen Organisation auf hellenistischen Boden in augusteischer Zeit. Das Bauornament hat dagegen noch fast durchgehends rein hellenistischen Typus, allerdings unter Ausscheidung der späthellenistischen Verfallserscheinungen (Wirkung des augusteischen Klassizismus!); dazu begegnet in den Bogenstirnen der vier seitlichen Tornischen das bisher früheste datierte Beispiel des umknickenden Gebälks — ein orientalisierendes Motiv im Kreis der Mittelmeerkunst —, also Zeugnisse der drei Komponenten der kaiserzeitlichen Reichskunst des Ostens an einem frühesten Denkmal vereinigt (vgl. Weigand, Die Orient- oder Romfrage in der frühchristlichen Kunst, Z. f. neutest. Wissenschaft XXII, 1923, S. 242ff.).

Die obere Osthalle mit prachtvollen Polsterquadern im Sockelbau und dorischem Aufbau trägt eine Weihinschrift neronischer Zeit. Sie hatte vielleicht korinthische Innensäulen, das Fig. 150 abgebildete Kapitell ist allerdings nicht früher als etwa Anfang des dritten Jahrhunderts, wohl aber könnte das von mir im Archäol. Jahrb. 1914, Beil. 2, Abb. 13 abgebildete Kapitell der älteren Zeit angehören.

Von den Hafentoren bildet das früher sog. „römische Hafentor", das eher der zweigeschossige Kopfbau einer großen vom Theater herkommenden Hallenstraße ist, von W. jetzt „südlicher Torbau" genannt, eine Anlage mit eigenartig verschobenem Grundriß und noch dazu bogenförmiger Einziehung der einen Langseite, die im Aufbau sehr komplizierte Formen aufweist. Unter anderen finden sich darunter Säulen- und Pfeilerkapitelle mit angearbeiteten breiten Konsolen, die bereits die Dekoration frühbyzantinischer Kämpferkapitelle vorgebildet zeigen. In der Behandlung der Datierungsfrage erweckt W. allzusehr den Eindruck, als ob noch die Zeit 180—200 n. Chr. in Frage kommen könnte. Aber die Akanthusranken des Frieses wie die Eckblätter der Kompositkapitelle (Fig. 178) weisen bereits den vollausgebildeten sägezackigen Akanthus auf (von Strzygowski theodosianisch-fettzackig genannt), der in dieser Form bereits in das erste Drittel des dritten Jahrhunderts gehört (vgl. Athen. Mitteil. 1914, 43ff.); der Eierstab, das lesbische Kyma, die Walzenform der Langperlen können frühestens der gleichen Zeit angehören. Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir zu bemerken, daß W. die Ergebnisse meiner Untersuchungen im Archäol. Jahrbuch 1914, 37—91 nicht so stillschweigend hätte verwerten sollen, er tut das selbst bei der Korrektur seiner eigenen früheren Datierung der Celsusbibliothek (Österr. Jahreshh. 1908, S. 118: 115 n. Chr., jetzt: unter Hadrian errichtet, um 150 vollendet) ohne einen entsprechenden Hinweis auf meine Begründung. Ich glaube also, daß dieses Tor, das Benndorf allerdings sogar noch in die hadrianische Zeit datiert hatte, frühestens um 230 angesetzt werden darf und finde eine Stütze dafür

auch in den Inschriften (Nr. 49 und 63), denn es ist aus den Mitteln der Erbschaft eines M. Fulvius Publicianus errichtet, der um 200 noch höchster Beamter der Stadt Ephesos war.

Dagegen halte ich die Datierung des mittleren Hafentores in die hadrianische Zeit, die W. vorgenommen hat, während Benndorf-Niemann es als hellenistisch ansahen, für viel zu spät. Zwischen den Formen der klassizistischen Reaktion unter Trajan-Hadrian, die zudem fast nur auf Stadtrom beschränkt blieb, und denen am Hafentor in Ephesos bestehen sehr erhebliche Unterschiede. Es gibt z. B. in Rom zu dieser Zeit keinen Eierstab, dessen Lanzettblätter nicht durchaus (von oberen Haften abgesehen) vom Schalensteg abgebohrt wären, wenn auch die Pfeilblattform vermieden wird, während in Ephesos Schalenstege und Lanzettblätter fest verwachsen, die Lanzettblätter sogar mehrfach überdeckt sind und nur mit der Spitze sichtbar werden. Die ungemein straffe und sorgfältige Profilführung bei den Helices des Pfeilerkapitells ist in der mittleren Kaiserzeit ebenso ausgeschlossen wie etwa die Profilierung des Stylobats mit schwerem lesbischem Kyma oben und unten. Der Akanthusblattcharakter darf nicht mit Beispielen aus der trajanisch-hadrianischen, oder gar antoninisch-severischen Zeit verglichen werden, wie das W. S. 207 tut, sondern etwa mit der Ara pacis; für Ephesos ist er etwas jünger als in den Kämpferkapitellen des Mithridatestores. Das zeigen besonders deutlich die feinen zwickelfüllenden Ranken von zwei Konsolen (Fig. 214/15). Dazu können auch die Ranken in der Türumrahmung des Augustustempels von Ancyra verglichen werden. Daß auch die Umbildung des Zahnschnittes aus dem Hellenistischen ins Kaiserzeitliche bereits in augusteischer Zeit erfolgt ist, werde ich an anderer Stelle ausführlich darlegen. Eine Datierung in die spätaugusteische Zeit ist m. E. allein vertretbar, wo an einem nicht so eng mit Rom verknüpften Denkmal (wie es das Mithridatestor ist) einerseits das Hellenistische noch deutlicher bleibt, aber andererseits auch die Übernahme der Attika und der seitlichen Bogendurchgänge neben der mittleren hohen Tür mit geradem Sturz verständlich wird.

Die Wasserleitungen, das reizvolle Brunnenhaus am Theater verlangten noch ihre Würdigung, doch ist des Guten bereits zuviel geschehen. Der reiche Inhalt und die geschmackvolle Durchführung laden Architekten, Archäologen und Kunstfreunde zu genußreichem Studium ein.

EDMUND WEIGAND.

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Die altnordische Kunst, Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berlin, Mauritius-Verlag 1923, 252 S. XX Tafeln, 54 Abb.

In neuerer Zeit sind mit der Beachtung, die die exotischen und primitiven Kunstäußerungen seitens der Kunstforschung in zunehmendem Maße erfahren haben, Schriften aufgetaucht, die es unternehmen, auch die vorgeschichtlichen Einzelfunde stilgeschichtlichen und kunstphilosophischen Untersuchungen zu unterziehen. Auch das vorliegende umfangreiche gut illustrierte Buch will ein Versuch sein, „die vorgeschichtliche Kunst für die wissenschaftliche Kunstforschung zu erschließen und eine Annäherung zwischen Kunstgeschichte und Prähistorie anzubahnen". Der Prähistorie soll dabei lediglich die Aufgabe zufallen, die Funde zu bergen, einzuordnen und zeitlich zu bestimmen, während die Kunstgeschichte berufen sei, die Gesetze der künstlerischen Entwicklung auch für die Vorzeit zu ermitteln.

Den Ausgangspunkt für die Betrachtungen bilden die grundlegenden Arbeiten von Riegl, Wölfflin, Frankl u. a., ferner stilgeschichtliche Untersuchungen wie Worringers Formprobleme der Gotik. Der Verfasser versucht, die hier angewandten Methoden zur Ermittlung des Verlaufs stilistischer Entwicklungen auch auf das Gebiet der prähistorischen Kunst zu übertragen, wo er bei dem fast völligen Fehlen großer individueller Kunstwerke und der fast ausschließlichen Beschränkung auf ornamentale Kunstäußerungen eine besonders klare und einfache Erkenntnis der stilistischen Gesetze zu finden hofft. Im besonderen hat er sich die Aufgabe gestellt, die Stilentwicklung des nordeuropäischen Kulturkreises, der Skandinavien und Norddeutschland umfaßt, festzulegen und zwar vom Beginn der Neolithik bis zum Eindringen des Christentums. Vorausgeschickt ist ein Abschnitt, in dem die vor der jüngeren Steinzeit liegende paläolithische Kunst, die im Norden allerdings kaum vertreten ist, nach dem Vorbilde Verworns größtenteils als eine „physioplastische" isolierte einmalige Erscheinung aufgefaßt wird, die für den weiteren Verlauf der Stilentwicklung keine Bedeutung habe. Der Verfasser erblickt in den bekannten naturalistischen Tierdarstellungen u. dergl. eine automatische Wiedergabe optischer Eindrücke, in dem vereinzelt daneben auftretenden ornamental-abstrakten Geräteschmuck dagegen eine geistig höher zu

bewertende Leistung. Letzterer bilde die Grundlage der weiteren Stilentwicklung, die für den Verfasser im Norden mit der neolithischen Keramik beginnt. Zwei Stilrichtungen werden hier unterschieden, eine ältere rein lineare, die in der Megalithkeramik ihren klassischen Ausdruck findet, und eine jüngere (Rössener Keramik, Glockenbecher), bei der die Linie durch die Fläche ersetzt wird. Beide lassen ein rein abstraktes naturfremdes Stilempfinden erkennen, das im Gegensatz zu dem naturalistischen des südlichen Kulturkreises steht. Dieser Gegensatz komme auch in der Verzierung der Gefäße zum Ausdruck. Im Norden sind diese mit geradlinigen, im Süden mit spiraligen Ornamenten geschmückt. Die Ornamentik der süddeutschen Spiralmäanderkeramik sei ein Mischprodukt aus nordischem und südlichem Stilempfinden.

Dadurch, daß der Verfasser rein begrifflich gewonnene stilistische Normen, in denen er den Ausdruck eines bestimmten Kunstwollens sieht, an die Ornamentik der am Beginn der nordischen Kunstentwicklung stehenden neolithischen Keramik heranträgt, ist er gezwungen, sich eingehend mit der insbesondere von C. Schuchhardt begründeten und vertretenen technisch-mechanischen Erklärung der Herkunft von Form und Dekoration der Gefäße auseinanderzusetzen. Bei dieser Erklärung werden die jungsteinzeitlichen Gefäße als Nachbildungen von Gefäßen aus Leder, Flechtwerk und Kürbissen angesehen. Die Formen und Verzierungen seien mithin durch diese Vorbilder bestimmt. Der Verfasser aber glaubt auf Grund einer eingehenden Stilanalyse die mechanische Erklärung ablehnen zu müssen und kommt zu dem Schluß, daß die gesamte Entstehung der Ornamentformen sich vielmehr aus einem ganz bestimmten von technischen Vorbildern unabhängigen Ausdruckswillen erkläre.

Mit dem Eindringen der Bronze in den nördlichen Kulturkreis werden die Bronzegegenstände Träger des nordischen Kunstausdrucks, während die bisherige Trägerin, die Keramik, nun größtenteils unverziert bleibt. Gleich am Beginn der Bronzezeit erfolgt eine vollständige Umwandlung der nordischen Ornamentik, indem die gerade Linie als Hauptmotiv verlassen wird, und Kreis und Spirale an ihre Stelle treten. Der einfache oder konzentrische Kreis wird zur Haupt- und Ausgangsform der bronzezeitlichen Ornamentik. Aus dem Kreis entwickelt sich die Spirale, ein „Symbol pflanzlichen Wachstums", in dem das organische Leben, „potentialiter als abstrakte Form" erscheine und nicht wie im Süden „realiter als naturalistisches Bild". Der alte Gegensatz zur imitativen Kunst des Südens sei mithin der gleiche geblieben. In der späteren Bronzezeit tritt wie in der jüngeren Neolithik eine deutliche Tendenz vom linearen zum flächenhaften Ornament und damit zu malerischer Wirkung der Verzierung hervor. Formal vollzieht sich dabei ein Übergang vom Randornament zum zentralen Kernornament.

Auf die Bronzezeit folgt im Norden eine lange Periode fast völligen Stillstandes. Der nordische Kulturkreis tritt in der gesamteuropäischen Kunstentwicklung hinter dem nun in immer stärkerem Maße einsetzenden Aufschwung des benachbarten keltischen Kulturkreises zurück. Eine wesentliche Beeinflussung seitens dieses erfährt er dabei nicht. Eine über den Rahmen ihres Gebietes hinausgehende Bedeutung gewinnt die Kunst des Nordens erst wieder in der späteren Kaiserzeit mit dem Beginn der Völkerwanderung. Diese bringt einerseits eine Überflutung Nordeuropas mit fremden Zweck- und Stilformen, andererseits eine Überschwemmung des Südens mit germanischen Elementen. Überall dringen Germanen in den spätantiken Süden ein und gewinnen damit auch auf die Kunstentwicklung einen entscheidenden Einfluß. Der Verfasser kommt unter Beachtung dieser Tatsachen zu dem Ergebnis, daß Riegl in seiner spätrömischen Kunstindustrie dem germanischen Element zu wenig Rechnung getragen habe.

Im Gegensatz zu den Südgermanen, die fast völlig in der Spätantike aufgehen, entwickelt sich bei den Nordgermanen ein durchaus selbständiger Stilausdruck, dessen Kennzeichnung Verneinung des Ornamentträgers und Gleichgültigkeit der Form gegenüber sind. Die fremden Motive werden in stets zunehmendem Maße entnaturalisiert und in einzelne Bestandteile aufgelöst. Nach Ansicht des Verfassers seien dabei nicht formale Gesichtspunkte, sondern die hauptsächlich in den Tiergestalten enthaltenen starken Bewegungsakzente maßgebend gewesen. Immer größer wird die Entfernung von den spätrömischen Vorbildern, immer stärker tritt ein eigenes bestimmtes Kunstwollen zum intensiv erregten, von animalischer Bewegung erfüllten Flächenornament hervor. Seinen stärksten Ausdruck findet dieses Kunstwollen schließlich in der Bildung länglicher bandförmiger Körper, die sich in komplizierter Weise verflechten. Diese Flechtbandornamentik verschlungener, fast vollständig entnaturalisierter Tierkörper,

die sich bis zum Tierwirbel steigern kann, bildet den Höhepunkt nordischen Kunstwollens. Vom 8. Jahrh. n. Chr. an wird diese Ornamentik allmählich aufgelöst, die Umrahmungen werden stark betont und neue naturalistische Tierformen dringen aus dem Süden ein.

Längere Ausführungen über die Grundprobleme der altnordischen Kunstentwicklung bilden den Schluß des Buches. In diesem Abschnitt werden die Formprinzipien und ihre Entwicklungsphasen, sowie die Analogien mit der natürlichen Form- und der neueren Kunstentwicklung eingehend erörtert. Das germanische Kunstwollen wird als das Bestreben definiert, übernommene auf fremdem Boden gewachsene Kunstformen selbständig umzubilden und sie mit eigenartiger bodenständiger Kraft zu erfüllen.

Die im Vorwort gestellte Aufgabe, eine Annäherung zwischen Kunstgeschichte und Prähistorie anzubahnen, wird durch den Inhalt des Buches im allgemeinen erfüllt. Dem Kunsthistoriker ist ein weites, ihm bisher meist unbekanntes Gebiet erschlossen, dessen Studium ihm das Verständnis für manche Erscheinungen der neueren Kunstentwicklung erleichtern und diese vielfach in einem neuen Lichte erscheinen lassen wird. Dem Prähistoriker freilich werden die sich hinter den vielfach seltsamen und gesuchten stilistischen Formulierungen verbergenden Lücken und Unklarheiten nicht entgehen. Die Gedankengänge des Verfassers bedürfen in der allgemeinen Tendenz, wie in vielen Einzelheiten noch genauer Nachprüfung und Bestätigung. Vieles wird sich dann anders darstellen, und manche Erscheinungen, die als typisch nordisch oder germanisch bezeichnet sind, werden sich als Allgemeingut stilistischer Entwicklungen überhaupt erweisen. Bei dieser Richtigstellung wird die Vorgeschichtsforschung das Hauptwort zu reden haben, die sich nicht nur zur Ermittlung von Tatsachen und einzelnen Stilformen, sondern infolge genauer Sachkenntnis und weiten Überblicks auch zur Auswertung dieser Tatsachen und Festlegung der stilistischen Gesetze berufen fühlen darf.

WILHELM UNVERZAGT.

WILHELM NEUSS, Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. (Veröffentlichungen des romanischen Auslandsinstituts der rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Band 3.) 156 Seiten und 64 Tafeln. Kurt Schroeder, Verlag, Bonn u. Leipzig 1922, in 4°.

Die Publikation mit ihren 209 Abbildungen und den eingehenden ikonographischen Untersuchungen bedeutet eine außerordentliche Bereicherung des bisher bekannten und für die vergleichende Behandlung zur Verfügung stehenden Materials an Bibelillustrationen des frühen Mittelalters. Sie versucht gleichzeitig die Bedeutung Spaniens für die Geschichte der europäischen Buchmalerei nachzuweisen und Licht in das aus Mangel an allen gesicherten frühen Denkmälern scheinbar hoffnungslose Dunkel der Kunstentwicklung dieses Landes zu bringen, nachdem von deutschen Forschern allein Haseloff in seinem ausgezeichneten Beitrag zu Michel's Histoire de l'art bei Besprechung der Beatus-Handschriften die von Neuß behandelten Probleme angedeutet hat. Aber Neuß ist in der Lage, sich durch den glücklichen Nachweis des spanischen Ursprungs der sogenannten Farfabibel (Vat. lat. 5729) und, nach J. Pijoan's Vorgang, durch die Feststellung der Übereinstimmung einiger ihrer Bilder mit den Reliefs der Fassade von Santa Maria de Ripoll für sehr viel weitergehende Thesen eine Basis zu schaffen, die bis dahin fehlte. Denn mit der Farfabibel gehört wieder die seit langem als spanische Handschrift bekannte Bibel aus Sant Pere de Roda (Rodez) in der Nationalbibliothek in Paris (lat. 6) mit ihren vier mächtigen Bänden in einen nicht zu bezweifelnden Zusammenhang, und diese Bibeln, die Neuß noch in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts setzt und beide mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Ripoll, jedenfalls aber auf Katalonien lokalisiert, ergeben zusammengenommen eine Fülle von Bildern, die ohne Gleichen in der ganzen frühmittelalterlichen Bibelillustration ist. Stilistisch und paläographisch gehören zu ihnen einige gleichzeitige Handschriften von Ripoll und Vich und die mit ganz verwandten Zeichnungen ausgestatteten Beda-Homilien in Girona.

Neuß charakterisiert den Schmuck der beiden Riesenbibeln als Kopien-Sammlungen und verdeutlicht diese Auffassung durch den Vergleich mit den Katenen der mittelalterlichen Exegetik. Seine Bedeutung sieht er in erster Linie darin, daß durch ihn bisher verborgene Quellen erschlossen werden können, aus denen der Bilderstrom der Bibeln gespeist wurde. Diese Quellen sind mannigfacher Art, da die Kopisten benutzten, was immer sie an Vorlagen erlangen konnten. Im Gegensatz zu den spanischen Forschern wird ein Einfluß der karolingischen Kunst nur für die — leider nebensächlich behandelte —

Initialornamentik zugegeben. Die Beziehungen zur byzantinischen Kunst werden auf Nachwirkungen aus der Zeit der byzantinischen Herrschaft über die Pyrenäenhalbinsel im 6. Jahrhundert zurückgeführt; ob spätere Berührungen durch griechische Handschriften oder von Italien her wirkende Ausstrahlungen des Byzantinischen stattgefunden haben, bleibt eine offene Frage. Indirekte frühbyzantinische Einflüsse würden auch durch den Zusammenhang mit der koptischen Kunst zu erklären sein, den Neuß durch Einzelbeobachtungen zu belegen sucht und für sehr eng hält, — so eng, daß er Stileigentümlichkeiten der spanischen Handschriften auf eine Renaissance von altägyptischen Darstellungsformen glaubt zurückführen zu können. Endlich wird die durch die Araber vermittelte persisch-islamische Kunst als ein Quellgebiet bezeichnet, mit dem die spanischen Illustrationen in Verbindung zu stehen scheinen.

Durch Einwirkung von Vorbildern und Einflüsse dieser Art auf eine lokale altchristliche Bibel-Illustration denkt sich Neuß das entstanden, was er als altspanische Tradition bezeichnet. In ihr sind diese verschiedenen Ströme verschmolzen, sie dient immer wieder als Erklärung für die auffallenden Eigentümlichkeiten der Darstellungen in den beiden großen Bibeln. Denn die mit großer Gründlichkeit durchgeführten ikonographischen Vergleichungen der einzelnen Bilder mit dem ihm bekannt gewordenen Illustrationsmaterial anderer Bibelhandschriften und Denkmäler führen nirgends zu einem klaren Ergebnis; immer stehen etlichen Übereinstimmungen, die sich feststellen lassen, so viele und entschiedene Abweichungen gegenüber, daß im ganzen genommen solche Beziehungen bedeutungslos erscheinen gegenüber der ausgesprochenen Eigenart und Sonderstellung der spanischen Denkmäler.

Als Zeugen dieser altspanischen Tradition werden die Bibel von San Isidoro in León vom Jahre 960, die Beatus-Apokalypsen und der Ashburnham-Pentateuch angesehen. Der Pentateuch, den Neuß mit Recht wieder (gegen Grüneisen) in das 7. Jahrhundert setzt und für dessen spanischen Ursprung er neue, beachtenswerte Argumente beibringt, vertritt die älteste, vormaurische Stufe, die noch ganz von altchristlichem Wesen erfüllt ist, und geht vielleicht auf eine nordafrikanische oder ägyptische Vorlage zurück. Die Beatus-Illustrationen, deren sehr erwünschte eingehendere Behandlung in Aussicht gestellt wird, sind nicht Erfindungen des 8. Jahrhunderts, auch nicht auf ein einziges Prototyp zurückzuführen, sondern eine Kompilation altspanischen, teilweise vermutlich noch altchristlichen Bildmaterials, das noch in späterer Zeit erweitert wurde und nach Neuß, wie der Pentateuch, Zusammenhänge mit Nordafrika wahrscheinlich macht; im Gegensatz zu Haseloffs Auffassung wird die Meinung vertreten, daß die Apokalypse von S. Sever eine im wesentlichen noch hellenistische Vorlage benutzte und deren Stil am treuesten bewahrt hat, während die anderen Handschriften die verschiedenen Stufen der mozarabischen Umformung vertreten, von der konsequenten, ungemein eindringlichen Stilisierung in dem Exemplar von Girona (a. 975) bis zur äußerlichen Nachahmung dieser Form in dem Exemplar von Urgell. Die stilistisch und in der Auswahl der dargestellten Szenen höchst merkwürdige Bibel von San Isidoro wird ebenfalls auf altspanische Vorbilder zurückgeführt, die aber in der unmittelbaren Vorlage schon den gleichen mozarabischen Stilisierungsprozeß durchgemacht hätten, wie er, auf Einwirkungen der persisch-mesopotamischen Kunst unter der maurischen Herrschaft beruhend, auch in der Mehrzahl der Beatus-Handschriften vorliegt.

In der Art dieser Zeugen der altspanischen Tradition hat man sich nach Neuß die Vorlagen vorzustellen, die die Maler der beiden Katalanischen Bibeln benutzten, also Vorlagen aus verschiedenen Zeiten und verschiedenen Stiles. Wo eine mozarabische Vorlage benutzt wurde, transponierte man sie aus der abstrakten Umstilisierung zurück in eine Form, die der ursprünglichen vielfach näher gekommen sein mag, aber das Werk der Katalanischen Maler war. In recht kühnen Schlußbetrachtungen wird, über eine Zusammenfassung der Ergebnisse hinaus, der Versuch gemacht, den als Kunstwerken sehr bescheidenen und zumeist nur als ein Ringen um Deutlichmachung der Vorgänge fesselnden katalanischen Zeichnungen eine welthistorische Mission als Mittlern zwischen südfranzösischer Plastik und der Kunst Asiens zuzuweisen.

Es ist nicht ganz leicht, diese Grundzüge dem Buche zu entnehmen, da die Erörterung der allgemeinen Zusammenhänge auf verschiedene Stellen verteilt ist und ihre Formulierungen nicht immer ganz miteinander übereinstimmen, indem wohl Reste einer ersten Fassung hie und da nicht getilgt oder der tiefer eindringenden Erkenntnis entsprechend umgearbeitet würden. Ohne Frage ist vieles sehr hypothetischer Natur und trotz aller Bemühungen noch nicht als so gewiß anzusehen, wie Neuß es darstellen möchte.

Bedenklich macht vor allem gegenüber der Grundthese von der altspanischen Tradition, auf die die Bilderzyklen der Bibeln und der Apokalypsen zurückgehen sollen, daß irgendein fester Bestand, der an der Gleichartigkeit der Wirkungen auf die verschiedenen Denkmäler erkennbar wäre, von Neuß nicht nachgewiesen werden kann. Ich fürchte, daß eine gewisse Einseitigkeit der Blickrichtung Neuß voreingenommen gemacht hat. Gewiß wird sich ein großer Teil der Bilder auf frühe ikonographische Formulierungen zurückführen lassen. Aber ich zweifle daran, daß schon jetzt die Berechtigung gegeben ist, diese auf eine besondere spanische Tradition zurückzuführen. Das bleibt durchaus Hypothese, die einen gewissen heuristischen Wert zunächst hat, aber nicht dazu verführen darf, die den katalanischen Bibeln gleichzeitige und unmittelbar vorangehende Kunst außerhalb Spaniens von der Untersuchung auszuschließen. Neuß scheint selbst gefühlt zu haben, daß hier eine Lücke vorliegt, deren Ausfüllung eine stark verschiebende Rückwirkung auf die Grundthese haben könnte. Wenigstens bedauert er gelegentlich ausdrücklich, daß die Zeitverhältnisse ihm die Musterung des italienischen und französischen gleichzeitigen Materials unmöglich gemacht haben. Unsere Kenntnis der Denkmäler dieser Zeit ist in der Tat so gering, daß nur lange und weite Reisen Ergebnisse versprechen. Es ist aber charakteristisch für die Zeit um die Jahrtausendwende, daß überall, wo überhaupt eine künstlerische Produktion nachzuweisen ist, diese mit einem Suchen nach bereits geformten Bildvorlagen verbunden ist, die vielfach nur in sehr viel älteren Denkmälern gefunden werden konnten. Diese Vorlagen werden, den jeweiligen lokalen Voraussetzungen entsprechend, in verschiedenem Maße und nach verschiedenen Richtungen umgeformt. Man ist aber jedenfalls keineswegs ausschließlich retrospektiv eingestellt und ebenso bereit, aus zeitgenössischen Werken und Anregungen aufzunehmen, was man glaubt brauchen zu können. Diesem ganz allgemeinen Verhalten des 11. Jahrhunderts scheint mir Neuß nicht genügend Rechnung zu tragen, wenn er nur die Möglichkeit einer speziell spanischen Tradition in Betracht zieht. Man müßte eben, wenn diese Hypothese zu Recht bestehen sollte, mehr Übereinstimmung der Bilderzyklen und der ikonographischen Bildgestaltung im Einzelnen zwischen den Denkmälern erwarten. Was Neuß in dieser Richtung aufzuweisen vermag, ist sehr geringfügig und keinesfalles von genügender Beweiskraft; bei der Untersuchung der neutestamentlichen Zyklen scheint er selbst in Zweifel geraten zu sein. Weitere, sehr vorsichtige Forschung — zu der Neuß selbst wiederholt ermahnt — wird allein Berechtigung oder Nichtberechtigung seiner Anschauung über die Quellen der katalanischen Bibeln ergeben können.

Gegen die Methode des Buches werden außerdem noch zwei Bedenken geltend gemacht werden müssen. Die Untersuchung ist wesentlich auf ikonographischem Gebiet geführt. Auch dies ist eine Einseitigkeit, die sehr gefährlich werden kann, solange unsere Kenntnis auch nur der erhaltenen Denkmäler des frühen Mittelalters so unvollständig ist wie heute. Neuß kennt naturgemäß außerhalb des spanischen Materials nur das Publizierte. Infolgedessen kann er für die ikonographischen Vergleichungen Denkmäler nicht heranziehen, die berücksichtigt werden müßten, wenn die auf diesen Vergleichungen basierenden Feststellungen begründet sein sollen. Es liegt mir fern, Neuß daraus einen Vorwurf zu machen. Aber man muß sich dessen bewußt bleiben, daß rein ikonographische Feststellungen, wenn sie nicht durch ergänzende Argumente anderer Art gestützt werden, jeden Augenblick durch neu erscheinendes Material umgeworfen und auf diese Weise fundierte Vermutungen über engere Zusammenhänge, z. B. spanischer Denkmäler mit fremden Kunstkreisen, leicht entkräftet werden können.

Schwerer wiegt das andere methodische Bedenken, weil dieses erklärt, warum Neuß in seinen Ergebnissen nicht zu einem höheren Grade der Gewißheit gelangt ist. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen zwei ungemein umfangreiche Illustrationszyklen, die von vielen und sehr verschiedenen Händen herrühren, aber auch abgesehen von dem Technischen und Qualitativen der Ausführung, in sich und untereinander bei deutlicher allgemeiner Verwandtschaft in vielen Dingen der Formgebung differieren. Um ihr Verhältnis zu alten Vorbildern, also zu der von Neuß angenommenen altspanischen Tradition, beurteilen zu können, gehört als erste und grundlegende Voraussetzung Klarheit darüber, was an ihnen unzweifelhaft selbständig ist, also eine Untersuchung ihres Stiles, die aus der Beobachtung des individuellen oder der Schule gemeinsamen Verfahrens beim Bildaufbau und der Formgebung die Stil- und Bild-Elemente des 11. Jahrhunderts feststellt und von der quellenkritischen Vergleichung ausschließt. In diesem Punkt hat Neuß versagt. Infolgedessen fehlt ihm der sichere Grund sowohl für vorsichtige ikonographische Feststellungen, wie für die Feststellung stilistischer Beziehungen von seinem spanischen

Material zu den Stilkreisen, mit denen er mittelbare und unmittelbare Beziehungen glaubt behaupten zu können. Alte und neue, wesentliche und nebensächliche Bildelemente werden auf diese Weise ohne kritische Scheidung durcheinander zum Versuch der Quellenfeststellung benutzt, obwohl Neuß selbst gelegentlich Bedenken gekommen sind (z. B. S. 87). Es fehlt überhaupt eine eindringende stilistische Analyse dieses Kernmaterials, so daß auch die recht interessanten Unterschiede der beiden Hauptdenkmäler nach dieser Richtung nur gelegentlich und nebenbei gestreift werden. Dabei ist in beiden Bibeln, wie Neuß selbst wiederholt feststellt, ein durchaus eigenartiges Verhalten der beteiligten Zeichner nicht zu verkennen, dessen Untersuchung und Feststellung allein die Basis für eine weitergehende Forschung schaffen konnte. Voege hat in seiner „Malerschule" ein Musterbeispiel für eine solche, die Eigenheiten einer bestimmten Materialgruppe zusammenfassenden Untersuchung aufgestellt, indem er eine systematische Charakteristik des Motivenschatzes seiner Schule, der Gebärden und Bewegungen, Kopftypen, Gewänder, landschaftlichen Motive und Architekturen gab und Eigengut und übernommenes Gut in Stil und Ikonographie zu scheiden versuchte. Das Gleiche hätte unbedingt als Grundlegung für die quellenkritische Untersuchung auch bei den katalanischen Bibeln geschehen sollen. Vielleicht wäre dann die Hypothese von der gemeinsamen altspanischen Tradition vorsichtiger formuliert und gewiß ein besser fundiertes Bild von der künstlerischen Tätigkeit der katalanischen Maler des 11. Jahrhunderts und ihren Zusammenhängen mit fremden Kunstkreisen zustande gekommen.

Aber diese Einwendungen sollen und dürfen nicht die dankbare Anerkennung beeinträchtigen, daß durch Neuß' Untersuchung ein erster Lichtstrahl in die künstlerische Entwicklung eines Gebietes fällt, das für uns bisher in tiefes Dunkel gehüllt war. Es ist zu wünschen, daß von dieser Untersuchung neue Anregungen zur Erforschung der Quellen ausgehen, auf denen die gegenüber der vorhergehenden Zeit enorm gesteigerte Bildproduktion des 11. Jahrhunderts beruht.

WILHELM KOEHLER.

A. E. BRINCKMANN, Barock-Bozzetti. Deutsche Bildhauer. 85 Lichtdrucktafeln. Deutsch-englische Ausgabe. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. 1924.

Über den prinzipiellen Wert dieser großzügigen Publikation habe ich bei Besprechung des ersten Bandes, der die italienischen Bozzetti behandelt, einiges bemerkt. Die Einleitung zu dem vorliegenden Bande der deutschen Bildhauer ist etwas knapp geraten. Über den Reichtum an künstlerischen Physiognomien hätte man gern mehr gehört. Brinckmann weist auf die Schwierigkeiten hin, die der Sonderung des noch unbekannten Materials entgegenstehen, das Vorherrschen handwerklicher Traditionen, die zwar ganze Schulgruppen, weniger aber einzelne Meister festlegen lassen und das Fehlen von literarischen Schriftquellen aus der Zeit selbst. Innerhalb der gotischen Plastik etwa von Typenwanderung zwischen den verschiedenen Ländern zu sprechen, erscheint selbstverständlich; in den Zeiten aber, die der Renaissance folgen, würde man zunächst einen streng innegehaltenen Begriff der Originalität beim einzelnen Kunstwerk voraussetzen; doch auch hier ist Kompositionsübernahme etwas Gebräuchliches geblieben. Die Durchdringung süddeutscher Kunst mit italienischen Elementen wird dadurch z. B. offenkundig, wie Brinckmann an zwei Beispielreihen zeigt. Für die niederländische Kunst, die mit der Familie Auvera allerdings bis nach Würzburg kam, ist das Einflußgebiet sonst auf Norddeutschland beschränkt geblieben. Mit Recht warnt Brinckmann vor einer parallelisierenden Periodenteilung, denn der Stilablauf ist in den verschiedenen Ländern nicht der gleiche. Von 1650—1720 läuft die eigentliche Barockperiode in Deutschland, was allerdings auch der französischen Plastik entspricht, wenn man Louis XIV. und Régencestil zusammennimmt. Die weitere Steigerung ist jedoch nur in Deutschland erfolgt, nur hier treibt der Stil noch solch prächtig dekorativen Schößling. Über die Häufigkeit der Holzbozzetti in Deutschland und ihre Gründe wären einige Ausführungen erwünscht gewesen. Im reifen Rokoko mehren sich die Holzbozzetti doch wohl deshalb, weil das Material dem Stil entgegenkommt, weil es ein freieres Auseinanderlegen der Form gestattet als der Ton.

Brinckmann hat einen guten Fischzug getan. Ohne auf Vollständigkeit auszugehen sind qualitätsreiche Stücke ausgewählt worden, die stilistisch durchlaufende Ketten von Formzusammenhängen zeigen. Von Georg Rafael Donner gibt Brinckmann eine Skizze der Stilentwicklung, wichtig durch die Hinweise auf die Quellen der italienischen Beeinflussung dieses Meisters, dessen Stil sich als eine klassi-

zistische Regung gegenüber dem ausschweifenden Barock kennzeichnet. Brinckmann möchte dazu selbst eine Reise nach Italien annehmen, und zwar nicht nach Venedig, sondern nach Florenz und Rom mit seiner antikisierenden Strömung. Die Zuschreibung des lagernden Flußgottes an Donner wirkt überzeugend, wenn man auch nicht so weit zu gehen braucht, darin einen ersten Entwurf für den Ennsfluß zum Neumarktbrunnen zu sehen. Einen großen Teil des Buches nimmt der Nachweis ein, daß die Bozzetti im Mainzer Museum nicht sämtlich Werke des Bildhauers Pfaff sind, aus dessen Nachlaß sie stammen. Durch Vergleich mit den ausgeführten Werken konnten zwei skizzenhaft wuchtige Bozzetti als Werke Paul Egells erkannt werden, wodurch nun ein neuer Formzusammenhang erkenntlich wird: Egell war der Schüler Permoser. Bei den Gruppen Sphinx und Sommer von Dietz fragt es sich doch sehr, ob hier der Begriff Bozzetti noch am Platze ist. Es scheinen vielmehr selbständige Kleinkunstwerke, die gar nicht für eine größere Ausführung gedacht waren. Für die über allgemeine Formangabe nicht hinausgediehenen und doch faszinierend lebendigen Holzfiguren zweier Engel — der verblüffend modern wirkende Kopf des Engels Taf. 35 läßt an Kolbe denken — einen Namen zu nennen, dürfte heute kaum schon möglich sein. Sie gehören gewiß nicht zu den Werken Straubs, wie Brinckmann meint. Die Zuweisung der Gruppe sich balgender Amoretten an Bustelli erscheint mir wenig glücklich. Hypothetisch bleibt auch die Benennung Fr. W. Beyer bei der etwas manirierten Gruppe von Zeit und Wahrheit Taf. 69. Den Nachweis, daß die Bozzetti der klagenden Maria und des Opfers Abrahams Taf. 53 von Joh. Peter Wagner sind, macht jedoch die Hypothese Brinckmanns wahrscheinlich, daß Pfaff in einem Schulverhältnis zu Wagner stand. Bei Wagner meldet sich dann schon um 1775 klassizistisches Empfinden, wofür die Dornauszieherin und der Meleager bezeichnend sind. Bei dem Mädchen mit dem Blumenkorbe Taf. 56, 1 wird als antikes Vorbild eine Niobide in Betracht kommen. Für die Zuweisungen der Mainzer Bozzetti an Wagner, Juncker, Melchior und an Pfaff selber waren manche Vorarbeiten wie archivalische Forschungen von Neeb schon geleistet worden, der auch die Zusammenhänge mit ausgeführten Figuren in den meisten Fällen schon erkannt hatte. Nur daß ihm das Auge fehlte für die erheblichen stilistischen Unterschiede dieser Werke, — „nur" daß Brinckmann dieses Auge hatte.

GERSTENBERG.

AUG. L. MAYER, Spanische Barock-Plastik. (Bd. X der „Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes", herausgegeben von Ad. Feulner.) München 1923, Riehn & Reusch. 24 S. und 157 Abbildungen.

Das Interesse für spanische Plastik scheint auch in Deutschland in langsamem Steigen begriffen zu sein. Seitdem die Werke der großen barocken Maler in der Hauptsache wenigstens bekannt geworden sind, möchte man mehr wissen und auch die charakteristischen Spezimina der Schwesterkunst kennen lernen, von denen leider in unseren deutschen Sammlungen öffentlicher und privater Art erstaunlich wenig ausgestellt ist. Wo gibt es bei uns einen echten Gregorio Fernández, Montañez oder Mena zu sehen? Wir sind auch noch weit davon entfernt, eine Entwicklungsgeschichte der spanischen Barock-Plastik schreiben zu dürfen; es fehlt an wichtigen Vorarbeiten, das Abbildungsmaterial ist gering und oft ganz mangelhaft, da die Photographen vielfach davon nichts verstehen, wie barocke Plastik aufzunehmen ist!

Aug. L. Mayer wird immer von dem richtigen Instinkte geleitet; er weiß, was einmal interessieren wird. Vor kurzem hat er eine kleine Einleitung zur spanischen mittelalterlichen Plastik geschrieben. Was er hier in diesem Buche über den Barock bringt, ist mehr und besser, und man spürt, daß er mit diesem Zeitalter länger vertraut ist als mit dem des Mittelalters. Wie charakteristisch ist doch die Fülle des ausgebreiteten Materials! Man sieht, — worauf ich gern hinzuweisen pflege — daß die spanische Plastik des Barock weit stärker als die Malerei Spaniens Geist und Seele manifestiert, und daß die Seele Spaniens nicht Italiens Schwesterseele ist. Die spanische Plastik leitet von der Spätgotik fast unmittelbar in den Barock über. Was im 17. Jahrhundert entstand, mutet seltsam renaissancemäßig an: Nicht-Eingeweihte würden in Datierungsfragen sicherlich auf Schwierigkeiten stoßen. Der spanische Realismus schlägt durchgängig durch, aber er ist doch noch kräftiger, schärfer, vielleicht auch gröber als in den übrigen Ländern des europäischen Barockreichs. Aug. L. Mayer charakterisiert treffend und kurz, so wie es seiner Absicht entspricht, die Werke der einzelnen Meister, die des Alonso de

Berruguete, Juan de Juni, Gregorio Fernández, Juan Martinez Montañes und José de Mora; mit Francisco Zarcillo, dem interessanten Rokokokünstler der „Pasos" in Murcia, schließt die Betrachtung ab.

Zur Ergänzung und Berichtigung sei einiges gesagt! Montañez stammt aus Alcalá la Real (heute in der Provincia de Jaén) und José de Mora nicht aus Mallorca, wie angegeben wird, sondern aus Bara in der Provinz Granada. Die auf Seite 113 und 114 abgebildeten Heiligen sind sicherlich nicht von Pedro de Mena und dürften bereits dem Anfange des 18. Jahrhunderts angehören. Ein bedauerlicher Lapsus hat sich eingeschlichen: das Kruzifix in Sa. Isabel in Madrid (Abb. 98) ist gar nicht ein barockes Kruzifix, also auch nicht von der Hand des José de Mora; es ist modern und wurde vor etwa 60 Jahren von Platón Paramo geschnitzt, worüber man sich in der spanischen Literatur leicht unterrichten kann.

HUGO KEHRER.

AUGUST L. MAYER, Francisco de Goya. München 1923, Verlag F. Bruckmann A.-G. XI und 274 S., mit 434 Abbildungen.

Die vorliegende Arbeit sucht dem von vielen gehegten Verlangen nach einer umfassenderen Monographie über Goya mit regem Fleiß und bestem Willen nachzukommen. Man spürt, daß der Verfasser ein Gelehrter ist, der im vielseitigen musealen Leben sich betätigt und dem es vor allem auf die Lösung von Fragen der Zuschreibung, der Echtheit und zeitlichen Einordnung ankommt. Mayer hat die gesamte, umfangreiche Goya-Literatur gründlich verarbeitet, sein stattliches Buch baut sich nicht so sehr auf Valerian de Logas wertvollen Forschungen, wie auf der bedeutenden, dreibändigen Monographie des leider so früh verstorbenen Direktors des Prado A. de Beruete y Moret auf, einer Monographie, die uns hoffentlich bald auch in deutscher Sprache zugänglich gemacht wird.

Liest man die Einleitung dieses neuesten Buches, so wird man die Empfindung nicht recht los, daß mit bekannten Lobpreisungen doch ein bischen zu viel gearbeitet wird und daß der Verfasser letzten Endes das große, freilich ungemein komplizierte künstlerische Phänomen „Goya" wohl etwas zu allgemein erfaßt, erlebt und dargestellt hat. „Goya ist nicht nur einer der größten spanischen Maler", „Goya ist dem Masaccio ähnlich" (warum nicht auch dem Giotto oder anderen, die als Bahnbrecher herausragen?). Doch diese Vergleichung reicht offenbar nicht aus; denn ein paar Zeilen später wird eine Parallele mit Rembrandt gezogen, mit dem eine Reihe von Analogien in der Tat vorhanden sind, freilich alle nur mehr von äußerlicher Art. Schließlich wird uns Goya präsentiert als eine „apostolische Gestalt, die in ihrer Weise der Menschheit eine neue Bibel geschenkt habe".

Sehr ausführlich schildert alsdann Mayer „Goyas Leben"; neue Gesichtspunkte bietet er nicht, er entgeht auch nicht ganz dem Versuche, ins Anekdoten-Schreiben zu verfallen, was er gerade bei den älteren Biographen so scharf glaubt rügen zu müssen. Ist es schön formuliert und auch interessant zu erfahren: „das Ewig-Weibliche hatte für den strammen Aragonesen eine besondere Anziehungskraft"? (S. 5.). War es nötig, auf die so oft erörterte Frage des ehelichen Glückes bei Goya nochmals einzugehen? Goyas gerade nicht allzu gehaltvollen Briefe werden mit Sorgfalt benutzt, und der Inhalt wird oftmals viel genauer als zuvor ins Deutsche übertragen. Auch die Selbstbildnisse werden hier schon entwickelt; alle Fragen, die die Technik betreffen, sind sehr gut gelöst, und mit Eindringlichkeit wird auf die Bedeutung des Malers Augustin Esteve hingewiesen. Man weiß, Goya hat zwar eine eigentliche Werkstatt nicht unterhalten, aber er hat eben diesen Maler Augustin Esteve in einer Reihe von Fällen als Kopisten beschäftigt. Aus dieser Feststellung hatte Beruete seinerzeit offenbar zu weitgehende Folgerungen gezogen, indem er sich das Verhältnis der beiden Maler zueinander, sagen wir einmal etwa so, wie das des Rubens und des jungen van Dyck vorstellte. Hiervon kann nun, wie Mayer einleuchtend macht, keine Rede sein. In dem Kapitel „Die künstlerische Entwicklung" finden sich treffliche Feststellungen und gute Einzelbeobachtungen, allerdings wäre stellenweise eine ausführlichere Stilkritik wohl am Platze gewesen. Das zeigt sich gleich am Anfang, da die bekannten Frühwerke, die Kartons für Sa. Barbara, besprochen werden; sehr zu begrüßen ist das fleißig zusammengestellte Verzeichnis dieser Teppichentwürfe. In die Frühzeit, „noch in die 70er Jahre", setzt Verfasser den „rauchenden Majo" im Museum von Cadiz, eine Datierung, die überraschen mag, die aber, wie ich mich vor wenigen Monaten an Ort und Stelle noch überzeugte, durchaus zutreffend ist. Einverstanden wird man auch damit sein, daß die Skizze zu einem Gruppenbildnis der „Familie Karls IV." (S. 59, Abb. 312) aus dem Werk zu streichen ist; doch

glaube ich, daß sie für Bayeu selbst nicht Qualität genug besitzt, vermutlich kommt Maella in Frage. Das „Kruzifix" im Prado, früher von Mayer „um 1780" datiert, wird jetzt von ihm „gegen 1788" angesetzt, also gleichzeitig mit den Valladolid-Bildern und der „Hl. Familie". Mit Recht wird jedweder Einfluß Grecos auf Goya in der „Gefangennahme" Christi der Kathedrale von Toledo abgelehnt; aber daß dieses Bild an Hieronymus Bosch „von ferne erinnert", will mir nicht eingehen (S. 61). Erinnerungen allgemeinster Art wollen nicht viel bedeuten, — wie oft stellen sie sich doch bei uns ein! Das Porträt der „Königin Luise" in der alten Pinakothek wird als „erste Studie" für das auf dem großen Gruppenporträt im Prado angesprochen. Ich möchte eher unser hiesiges Bild mit seinem vollendeten Impressionismus etwas später als nach 1800 ansetzen, vielleicht erst 1803, wofür mir auch das Alter der dargestellten Fürstin zu sprechen scheint. Neu ist die Datierung des Bildnisses von Goyas Gattin; Beruete setzt es „gegen 1810" an, Mayer „noch in die 90er Jahre". Ich stimme Mayer bei; denn es liegen gewisse Härten vor, und das Motiv der sitzenden Figur ist noch etwas dürftig behandelt. Worin liegt nun etwa in solch einem Bilde das Klassizistische der Auffassung? Mit dieser Frage treffen wir auf einen Punkt, der in dem Buche wohl absichtlich nicht ernstlich in Erwägung gezogen wurde. Offenbar hat der Verfasser die Meinung, mit dem Begriffe „Klassizismus" sei bei Goya nichts auszurichten. Gewiß, die eigentlichen und tiefen Probleme des Klassizismus hat unser Maler, wie Spanien überhaupt, nicht verfolgt; aber im Zusammenhang der gesamten Kunstentwicklung wird es doch bedeutsam, daß auch Klassizistisches bei Goya vorhanden ist. Das gilt sowohl für seine Malerei als auch für die Radierungen. Weist z. B. nicht Blatt 20 der „Tauromachie" die größte Annäherung an den herrschenden klassizistischen Stil auf? Hätte nicht das Porträt von Fr. Bayeu im Prado vom Jahre 1796 als klassizistisches Porträt interpretiert werden können, wo die schlichte, sachliche Art so eindringlich wirkt und das Individuelle wie bei keinem Rokoko-Bilde deutlich durchschlägt? Man versuche einmal, Goya etwa mit Anton Graff zu konfrontieren. Doch fahren wir fort, zu den einzelnen Werken Stellung zu nehmen! Ein bißchen gewagt scheint mir das Urteil (S. 69): „La Tirana ist vielleicht das erste weibliche repräsentative Bildnis der modernen europäischen Malerei." Bei den Bildnissen nach 1800 werden mit Recht englische Aspirationen aufgezeigt, hoffentlich gelingt es, sie im einzelnen noch genauer anführen zu können. Stimmt wirklich das Datum „1799" für das Porträt des „Manuel Lapeña"? (S. 71, Abb. 129). Ist „Godoy" (Abb. 138) ein echter Goya? Für jene sechsteilige Folge von auf Blech gemalten Stierkampfszenen kann Goya als Autor doch wohl nicht genannt werden. Wenn Mayer zurzeit auch keinen anderen Namen als den Goyas kennt, so folgt doch daraus nicht, daß Goya selbst auch tatsächlich der Maler gewesen war. Der Stil weicht stark von all dem ab, was unsere Vorstellung von Goya bedingt; es fehlt auch Goyas Kraft des unmittelbar Charakterisierenden, daß diese Stücke fallen müssen. Man soll nicht ungeduldig werden, wenn man den Namen dieses unbekannten Malers heute noch nicht weiß.

Als klassisches Beispiel der „großfigurigen Komposition" werden uns mit Recht die beiden berühmten „Majas" bezeichnet. Hier wäre nun eine schöne Gelegenheit gewesen, diese prachtvollen Schöpfungen noch genauer zu analysieren. Auf die Unterschiede hätte hingewiesen werden können, die z. B. schon in der Art bestehen, wie die Figuren jeweilig in die Bildfläche eingeschrieben sind. Warum wird denn hier wie überall im Buche den unentbehrlichen Wölfflinischen „Grundbegriffen" nicht Rechnung getragen? Die bekleidete „Maja" ist mehr malerisch, die nackte mehr linear gehalten. Die Farbe ist ganz verschieden aufgetragen, der unbekleidete Körper ist ziemlich dünn gemalt, und Augen und Brauenbogen der bekleideten sind dunkler gegeben, wie auch der Ausdruck der Köpfe verschieden ist. Es wird wohl seine Ursache haben, warum von allem Anfang an sich die Meinung bilden konnte, die Herzogin von Alba habe hier ihrem Künstler-Freunde als Modell gedient. Wenn auch der dunkelgelockte, verführerische Kopf nicht direkt der der Fürstin ist, so wird doch der übrige, fein gebaute Körper eine porträtmäßige Wiedergabe sein.

„Die Erschießung der Straßenkämpfer durch die Franzosen" wird wesentlich später als zuvor datiert; Mayer denkt sogar an das Jahr 1814, damit würde das Bild zeitlich in die Nähe der Wandmalereien in Goyas Landhaus fallen. Verfasser bewundert mit Recht diese Fresken im höchsten Maße. Warum aber „für diese künstlerische Sprache die Allgemeinheit erst in den Tagen eines Munch (!) volles Verständnis finden soll", wird nicht ganz klar. Daß für den „Saturn" Rubens' Bild als Vorlage gedient

habe, ist nicht wahrscheinlich. Wie muß es übrigens um das Seelenleben Goyas bestellt gewesen sein, wenn er sich auf die Wände seines Madrider Landhauses, in dem er sich doch fast ständig aufzuhalten pflegte, Motive wie „die Mörderinnen", „Hexen und Dämonen" und einen „Saturn, wie er seine Kinder verschlingt", aufmalte! Das ist wahrlich ein Zeichen von einer höchst problematischen Natur, eines ewig bewegten, ungeklärten, nicht harmonischen Geistes. Was nach 1815 und vor 1828 entstand, ist der Zahl nach nicht viel, einiges aber hat allerhöchsten Wert. Der späte Goya wird immer einfacher, klarer und im Stile malerischer.

Wenn man an Goya denkt, denkt man in erster Linie an den Graphiker. Es ist sehr fein von Mayer beobachtet, daß die Radierungen deutlicher als die Gemälde die verschiedenen Phasen der Entwicklung veranschaulichen. Für die erste Phase vermisse ich nur den Beweis für die an sich richtige Behauptung, Tiepolo sei von dem jungen Radierer-Goya sehr gründlich studiert worden (S. 100). Die „Caprichos" sind das erste Hauptwerk (seit 1793, I. Ausgabe 1797). Von dem Inhalte des Kommentars im Prado ist ausgiebig Gebrauch gemacht ,und die Titel der einzelnen Blätter werden zum Teil viel treffender als zuvor, manchmal vielleicht zu wenig wörtlich, übersetzt. Fraglich könnte scheinen, ob diese „Caprichos" einst eine „Weltgeltung" bekommen und sich so durchsetzen werden wie etwa Cervantes' unvergleichlicher „Don Quijote". Über die „Desastres de la Guerra" ist verhältnismäßig wenig gesagt, die „Tauromachie" als die dritte Folge wird als das „bedeutendste Dokument des Impressionismus" gepriesen[1]). Der richtige Titel für die sogenannten „Proverbios" ist nunmehr gesichert, er lautet „Disparates" (= Sonderlichkeiten). Wie lange mag es nun dauern, bis diese alte, üblich gewordene Bezeichnung vergessen ist? Anschließend an diese großen Radierwerke findet sich im Buche noch manches schöne Wort über die Einzelradierungen und die wenigen Lithographien, die aus naheliegenden Gründen der Spätzeit angehören.

Ein neues Kapitel ist überschrieben: „Goyas Kunst". Ich greife einige Urteile heraus: „Goya ist bei all seinem ausgeprägten Spaniertum der nordischste in seiner künstlerischen Gesinnung unter allen südlichen romanischen Meistern des letzten Jahrhunderts"; Goya „hätte in dem Lande Rembrandts sicherlich eine ihm wenigstens als Künstler ebenso zusagende, neue Heimat gefunden"; „Goya ist der erste Naturalist des 19. Jahrhunderts"; „Goya ist der erste Impressionist des 19. Jahrhunderts"; „seine Kunst begreift die Kunst eines ganzen nachfolgenden Jahrhunderts in sich"; „er ist nicht nur zum Ahnen von Daumier wie von Manet und seiner Nachfolge geworden, sondern in gleichem Maße zum Ahnen eines Cézannes wie eines Munch" (S. 142); endlich werden auch Beziehungen zu Nolde entdeckt, und es wird auch des großen Voltaire und des alten Beethoven gedacht. War es wirklich nötig, nach Gegensätzen zu Velázquez (der Akzent darf übrigens auf der zweiten Silbe nicht fehlen) zu suchen? Sie sind doch so selbstverständlich, daß davon zu sprechen sich erübrigt. Will es etwas heißen, wenn der junge Radierer-Goya Bilder des Velázquez zu seinen Exerzitien wählte? Brauchte man die „Hilanderas" des älteren Velázquez mit denen des jüngeren Goya zu vergleichen? Ferner dürfte es doch auch nicht nötig gewesen sein, auf die Gegensätze zu Greco einzugehen. Leider kann ich auch Mayer darin nicht beipflichten, daß Goya ein religiöser Künstler gewesen sei. Nach meiner Meinung ist Goya nicht nur ein Antichrist, sondern auch vollkommen antireligiös. Ist denn unserer heutigen Zeit so jedes Verständnis für das, was man unter „Religion", „Religiosität" begreift, abhanden gekommen? Endlich finde ich auch nicht, daß man bei dem späten Goya von einer „Wärme der Empfindung" sprechen darf und hierin eine neue Analogie zu dem alten Rembrandt entdeckt. Mir erscheinen die Unterschiede der Beiden auch in dieser Hinsicht ganz gewaltig, aber das mag ja Ansichtssache sein.

Höchstes Lob verdient das „Kritische Verzeichnis der Werke Goyas"; eine prachtvolle, sorgfältige und fast erschöpfende Leistung, die für alle, nicht nur für die Galerien und graphischen Sammlungen, von großem Werte bleibt. Mein Urteil darf ich wohl dahin zusammenfassen: vollkommene Beherrschung der Goya-Literatur, umfassende Kenntnisse des Materials, ein sicherer, scharfer Blick für das, was echt und unecht ist (was aber nicht ausschließt, daß noch manches hier als echt reproduzierte Werk nach nochmaliger, genauer Prüfung auszuschalten ist), — darin liegt die Stärke des

[1]) Ich darf an dieser Stelle auf meine vor kurzem erschienene, darum von Mayer noch nicht zitierte Ausgabe der „Tauromachie" hinweisen, auf die Wiedergabe von 43 Faksimiles in Kupfertiefdruck. (Verlag Hugo Schmidt, München.)

Verfassers, der uns zu einem neuen brauchbaren und in seiner Art trefflichen Buche über Goya verholfen hat; freilich das Goya-Buch als eine in sich vollkommen abgerundete, den Anspruch auf eine abschließende Biographie erhebende Darstellung fehlt noch bis zur Stunde, konnte auch noch nicht gegeben werden.

Endlich sei nicht unterlassen, der hervorragenden Leistung des Verlages Bruckmann zu gedenken! Druck, Einband und Ausstattung sind für die heutige Zeit wirklich vorzüglich. Für eine zweite Auflage dürfte es sich empfehlen, heute schon neue und schärfere Vorlagen für eine ganze Reihe von Bildern zu besorgen. Herr Dr. L. Dußler hat das Register mit großer Umsicht und Sorgfalt zusammengestellt; er ist der Verfasser eines Buches über „Benedetto da Majano", das vor kurzem in dem Verlage von Hugo Schmidt erschienen ist.

HUGO KEHRER.

CURT GLASER, Die altdeutsche Malerei. München, F. Bruckmann A.-G. 1924. Geb. 20 M.

Die neue Fassung von Glasers wohlbekannten „Zwei Jahrhunderten deutscher Malerei" stellt sich in der Tat auch als ein neues Buch dar, vom Großoktav ins Kleinquart gewachsen, von 317 Seiten auf 510, mit 324 Abbildungen statt mit 250 ausgestattet, dazu sehr dankenswert viele zu kleine Klischées ausgewechselt und durch größere ersetzt, bereichert um eine sehr brauchbare und übersichtliche Bibliographie mit knappen wertvollen Anmerkungen (da in unserer erschreckend anwachsenden Kunstliteratur die Beigabe des kritischen Apparates von vielen als eine Art Unanständigkeit empfunden zu werden scheint, so sollten diese Angaben doch wenigstens überall im Anhang ihr Plätzchen finden, wo sie den nur genießerischen Leser ja nicht stören). Bei so gründlicher Wandlung durfte auch ein neuer Name für das Buch gewählt werden. Da stört freilich ein wenig das Wort „altdeutsch", das doch nur in einem sehr weit zurückliegenden romantischen und modischen Sinne, freilich auch in Verfolg der Goetheschen Diktion auch auf das 16. Jahrhundert Anwendung finden kann.

Seit jene erste Auflage erschienen (1916), ist unsere Kenntnis der deutschen Malerei in jenen beiden Jahrhunderten allerdings sehr wesentlich bereichert worden. Das gilt vielleicht weniger für die zweite Hälfte dieses Buches, obwohl hier durch Friedländer, Glück, Tietze, Ganz, Baldaß, Weizsäcker, Graber, Curjel u. a. auch genug Neues beigebracht ist, als für die ältere Zeit. Hier haben vor allem Heises Norddeutsche Malerei und Ehrenbergs letzte Arbeit manche vorher übersehene Gebiete des Nordens erschlossen, für die westfälische wie für die böhmische Malerei sind die Grundlagen wesentlich verschoben, über Österreich wie über Bayern sehen wir heute klarer. Für die kölnische Malerei steht das Erscheinen eines großen kritischen Werkes von Reiners unmittelbar bevor. Die geistvollste, an Thesen und Antithesen reichste Darstellung dieser ganzen Frühzeit, Wilhelm Worringers „Anfänge der Tafelmalerei" (in den „deutschen Meistern" des Inselverlages) mit ihren glänzenden künstlerischen Charakteristiken konnte in dem vorliegenden Buch nicht mehr ihren Niederschlag finden, sie erschien gleichzeitig mit Glasers Werk.

In der Architektur des Buches ist eine wesentliche Veränderung eingetreten: die großen Kapitel, die immer eine ganze Reihe von gleichzeitigen Erscheinungen zusammenfassen und zusammensehen wollten, sind aufgeteilt, an Stelle der Synoptik der ersten Fassung treten einzelne Bilder. Zwischen die Schilderungen der einzelnen Schulen oder Meister treten Kapitel (zum Teil einfach übernommen) mit allgemeinen Titeln über den Einfluß der italienischen Malerei, über den Einfluß der burgundischen Kunst, über das spätgotische Barock, über die großen Meister. Gern hörte man über den Einfluß der Italiener noch etwas mehr und Positiveres. Wie steht es mit dem Verhältnis jener ganzen Gruppe von norditalienischen Tafelbildern (Verona, Mailand, Rom), die wir unter dem Namen Stefano da Zevio zusammenfassen, zur letzten Phase des kalligraphischen Stiles im 14. Jahrhundert (und ist es wirklich nur eine Kunst letzter höfischer Essenzen, die von einem französischen Zentrum ausstrahlt, wie Worringer meint)? Und woher stammt jene großartige Komposition der Kreuzigung, die nach 1400 gleichzeitig in Westfalen (am frühesten wohl im Nieder-Wildunger Altar) und Köln (Wasserfaß-Calvarienberg), in Hildesheim, Frankfurt und sonst uns begegnet, das figurenreichste lebende Bild dieses ganzen Zeitalters — und wie verhält sich dies zu den zeitlich früheren großen Kreuzigungsdarstellungen in Oberitalien? Wenn Meister Bertram wirklich (schon ein Fünfziger) eine Romfahrt gemacht

hat, so hat er die nur als ein frommer Wallfahrer, nicht als ein Maler ausgeführt: durch so gar nichts wäre er dann irgendwie erschüttert worden.

Durch die Aufteilung sind die einzelnen Kapitel geschlossener, ist die Charakteristik klarer geworden, viele Abschnitte sind völlig umgeschrieben, andere ganz neu hinzugekommen. Man begrüßt gern neue oder wenig bekannte Werke unter den Illustrationen: so das merkwürdige Bild der Maria und Elisabeth von einem frühen Nürnberger (?) aus Brüsseler Privatbesitz, neu sind in diesem Band aufgenommen die Werke des Hinrik Funhof, der ja erst durch Heise seine Stellung in der Hamburger und Lüneburger Kunst erhalten hat, und eine Probe aus der entzückenden Bilderserie in Klosterneuburg von dem sog. jungen Rueland Frueauf, in dem Schwind und Steinle schon vorweggenommen zu sein scheinen. Dem Verlag darf man besonders dankbar sein, daß bedeutende Stücke, so die Glatzer Madonna, der Pähler Altar, die Mitteltafel des Blutenburger Altars, jetzt seitengroß gegeben sind und dazu anderes Wichtige, der Barbaraaltar in Breslau und der Regleraltar in Erfurt. In mancher Einzelfrage könnte man abweichender Ansicht sein, die Goldene Tafel in Lüneburg erscheint mir keineswegs als das Werk eines „liebenswürdigen, aber inhaltsleeren Manierismus". Es liegt nahe, sie mit dem Kreise des Conrad von Soest selbst in Verbindung zu bringen, ein Cord von Soest erscheint 1426 in Lüneburg als ansässig (E. Borchers in einer Bonner Dissertation über die Goldene Tafel von 1923 und gleichzeitig H. Schroeder im Cicerone XV, S. 1449). Und Barthel Bruyn kann man nur nach seinen beiden großartigen Riesenaltären von 1524 in Essen, von 1530 in Xanten messen, den ersten darf man getrost in Bedeutung neben den gleichzeitigen Wettenhausener Altar Schaffners stellen.

Aber die große Schwierigkeit bei dieser Aufgabe bestand nicht sowohl im Hinzufügen als im Weglassen, d. h. im richtigen Weglassen. Es ist keine geringe Leistung, bei der Notwendigkeit, so viele Einzelcharakteristiken zu bringen, doch auch die historische Entwicklung klar durchgeführt zu haben. Bei Künstlerfesten werden immer die wenigen Großen Mühe haben, sich geltend zu machen. So treten auch hier Dürer und Grünewald in Reih und Glied — vielleicht, so wie sie die Zeitgenossen sahen — es handelt sich ja auch nur um Dürer den Maler. Altdorfer hat sich bedeutsam ausgewachsen, der Altar von St. Florian, den Tietze wieder in neues Licht gerückt hat, erhält seinen Platz im Oeuvre des Künstlers. Die letzten Bajuvaren nach Wolf Huber sind ziemlich öde Kerle. Der große und reiche Holbein erscheint etwas matt und nicht sehr freundlich gezeichnet als Abgesang und Ausklang.

Der bedeutenden Regiekunst dieses vortrefflichen Kenners, seiner klugen abwägenden Kritik und seinen feinen Schilderungen wird man sich gern anvertrauen. Man wird immer nach diesem Buch greifen, wenn man sich über die deutsche Tafelmalerei im ganzen wie im einzelnen zuerst orientieren will — aber eben nur der Tafelmalerei. Das hier gegebene Bild ist bewußt einseitig. Es handelt sich n i c h t um eine Schilderung des Werdegangs der deutschen Malerei oder der Entwicklung des deutschen malerischen Sehens. Zumal die Anfänge schweben notwendig in der Luft, wenn man diese Frühwerke nicht aus der Wand- und Glasmalerei ableiten, nicht in der Buchmalerei den parallelen Weg sehen darf. Und für die spätere Zeit kämen die Bildteppiche hinzu. Vor allem bei den Großen, bei dem Hausbuchmeister, Schongauer, Dürer, den Süddeutschen, Cranach, Holbein fehlt — das ist ein zweiter bewußter Selbstverzicht des Buches — das ganze graphische Werk, fehlt die entzückende Welt der Zeichnungen. Dürer der Maler — ja das ist eben doch nur ein Zehntel Dürer. So ist das Gesamtbild notwendig ein einseitiges und vielleicht etwas eintöniges wie der Gang durch eine große Gemäldegalerie. Der Reichtum der „altdeutschen Malerei" wird damit keineswegs erschöpft. Aber das ist nur ein notwendiger Mangel des schönen Buches, geboren aus dem Zwang, sich Grenzen zu ziehen.

PAUL CLEMEN.

FRIEDRICH WINKLER, Die Altniederländische Malerei. [Untertitel:] Die Malerei in Belgien und Holland von 1400—1600. 413 S. mit 214 Abb. Im Propyläen-Verlag. Berlin 1924.

Die Arbeit sollte als Handbuch der Staatlichen Museen zu Berlin erscheinen, um in der Reihe dieser vortrefflichen wissenschaftlichen Führer die niederländische Malerei bis zu dem Zeitabschnitt zu schildern, wo Oldenbourgs „Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts" einsetzt. Infolge der Finanzlage des Staates ist eine selbständige Veröffentlichung daraus geworden. Sie machte ein größeres Format und zahlreichere Abbildungen möglich. Auch konnte damit das Material in weiterem Umfange heran-

gezogen werden als es die Bestimmung jener Museumsbücher bedingt. So besitzen wir denn in diesem stattlichen Bande die langentbehrte zusammenfassende Darstellung der niederländischen Malerei von den Eycks bis Bruegel. Sie beschränkt sich nicht auf die großen schöpferischen Meister und will nicht nur über die entscheidenden Stilwandlungen unterrichten. Der Charakter des „Handbuchs" kommt u. a. darin zur Geltung, daß auch die kleineren Talente einbezogen sind. Wobei jedoch der Sammlerfleiß nicht zu einer ungebührlichen Begünstigung handwerklicher Existenzen geführt hat. Eine Anzahl von Schülern und Nachahmern wurde in einen Anhang verwiesen.

Dank umfassender Kenntnis des weit zerstreuten Materials, auf Grund seiner eigenen bekannten Einzeluntersuchungen und mit sorgfältiger Benutzung der Forschungen anderer fügt der Verf. den mannigfaltigen, an stilkritischen Problemen reichen Stoff zu einem bedachtsam aufgeführten Bau. Der Verf. ist vor allem den überlegten Ergebnissen der Friedländerschen Arbeiten verpflichtet. Einen von diesen abweichenden Standpunkt nimmt er in der Eyckfrage ein. Da steht er auf seiten Hulins, indem er sieben Miniaturen des Turin-Mailänder Gebetbuchs Hubert, vier Blätter Jan zuweist, ferner für die Berliner Kirchenmadonna und die Marien am Grabe (in Richmond) Hubert als Autor annimmt. Ohne mir im entferntesten die Kennerschaft W.s zuzutrauen, will mir nicht einleuchten, daß Kirchenmadonna und Totenmesse von einer Hand sind. W. muß im Rahmen seines Buches auf eine Begründung seiner Ansicht verzichten, aber es erscheint mir doch nicht richtig, daß er im weiteren Verlauf seiner Darstellung rückblickend mit Huberts Werk als einem gesicherten Befunde rechnet. — Von anderen stilkritischen Fragen sei erwähnt, daß der Verf. in Übereinstimmung mit Friedländer den Maler der „Perle von Brabant" für identisch mit Dirk Bouts hält und, wie in manchen verwickelten Bezirken kleiner Meister, so auch in der Stellung des „Meisters von Frankfurt" oder in der Blesgruppe Klarheit schafft. Eine Reihe vor kurzem noch unbekannter und bisher nur in Aufsätzen behandelter bemerkenswerter Maler wird zum ersten Male in den geschichtlichen Zusammenhang eingeordnet, z. B. Jan de Cock und vor allem der Meister der Virgo inter virgines.

In der Bewertung der einzelnen Künstler bewährt sich das besonnene Urteil des Verf. Daß er Petrus Christus ganz in den Anhang verbannt, ohne ihm eine Abbildung zu gönnen, überrascht freilich, auch wenn man nicht damit einverstanden ist, daß sein Name neben dem der Eycks auf dem Einbande des neuen Friedländerschen Werkes prangt. Allzu schlecht weggekommen ist m. E. auch Patinir, wobei ich bekenne, seine Bilder in Madrid und im Eskorial nicht gesehen zu haben. Daß bei Memling von „Fortschritten über Rogier hinaus" gesprochen wird, empfinde ich als Lapsus. Glücklich aber dünkt mich der Hinweis auf seine illustrativen Tendenzen und die Anregung, die er durch Buchmalereien empfangen habe. Schade, daß Miniaturen nur beim Abschnitt über die Eycks in Abbildungen vertreten sind und später nur beiläufig auf diesen Zweig bildnerischer Tätigkeit Bezug genommen wird. Es wäre sehr dankenswert, wenn der Verf., den wir als einen der besten Kenner dieses Gebietes verehren, in einer neuen Auflage die Buchmalerei noch eingehender im Zusammenhang mit der Tafelmalerei behandeln könnte.

Ein besonderes Verdienst des Verf. besteht in der Schilderung der künstlerischen Tätigkeit im 16. Jahrhundert, wo der Fernerstehende heute noch mehr der Führung bedarf als in der vorhergehenden Zeit. Historisches Verständnis, Takt und Qualitätsgefühl W.s geben der Darstellung ihre Bedeutung. Daß er Jan van Scorel einen hervorragenden Platz einräumt, wirkt überzeugend.

Was die Gliederung des Stoffes anlangt, so wird der, welcher mit anderen Gesichtspunkten an das Thema herantritt, vielleicht zu einer anderen Einteilung kommen als der Verf. Man könnte sich z. B. denken, daß die aus den nördlichen Niederlanden gebürtigen, in den südlichen Städten wirkenden Künstler des 15. Jahrhunderts entschiedener von den eingesessenen Südniederländern gesondert, daß Jan van Eyck dem Flemaller Meister, Bouts dem Rogier noch bestimmter in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise gegenübergestellt würden als es hier geschieht. Für das 16. Jahrhundert hätte sich vielleicht die Sonderung nach Stammescharakteren, wie sie sich z. B. in den Jüngsten Gerichten Orleys und des Lucas von Leiden prägnant ausspricht, noch eher durchführen lassen als für die vorhergehende Periode. Aber ich gebe zu, daß die Herausarbeitung der holländischen Stammeseigentümlichkeit zum mindesten bis gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts die Aufgabe des Verf. gefährlich kompliziert hätte. Er sondert nur diejenigen Maler des nördlichen Landesteils ab, die in ihrer Heimat verblieben sind, beginnend mit

dem Meister der Virgo inter virgines (um 1480) und Bosch. Nicht glücklich finde ich, daß erst hiernach die Passionstafel aus Roermond von etwa 1430 und Ouwater zu Worte kommen, um an diesen, der der Generation Rogiers angehört, Geertgen anzuschließen.

Ob die Begriffe „Hofkunst" und „Volkskunst", mit denen der Verf. wiederholt operiert, fruchtbar sein können, ist mir nicht recht klar. Unter höfischer Kunst kann man sich gewiß etwas vorstellen. Ob der Begriff jedoch kunstgeschichtlich als Gegensatz zur „Volkskunst" wertvoll ist, erscheint mir fraglich. Die Volkskunst wird, so viel ich sehe, als eine den Malern holländischen Stammes eigentümliche Ausdrucksweise bezeichnet. Und mit diesem Begriffe ist, — wie es S. 145 heißt, — „die autochthone, anonyme künstlerische Produktion der breiten Masse, der unteren Schichten, im Gegensatz zu den höfischen und höfisch beeinflußten des mittelalterlich feudalistischen Zeitalters gemeint". Da vermag ich nicht zu folgen.

Als Ganzes kann W.s ungewöhnliche Leistung nur das Gefühl dankbarer Zustimmung auslösen. Die Darstellung bleibt, auch wo es sich um verhältnismäßige Niederungen künstlerischer Schöpfung handelt, immer eindringlich und lebendig. Sie ist bestrebt, sich nicht in Einzelheiten zu verlieren und behält die großen Linien im Auge. Nur wer sich die Mühe macht, ein oder das andere Teilgebiet nach den Vorarbeiten zu durchstöbern, weiß die Schwierigkeit der Aufgabe und das Verdienst des Verf. recht zu schätzen. Denn W. tritt bescheiden hinter seinen Stoff zurück, ruhig und unaufdringlich, ganz der Sache hingegeben, ohne all die modischen Allüren vieler heutiger Kunsthistoriker. Und doch erweist er sich fähig, auch das Werk eines Genies wie etwa Bruegels auf wenigen Seiten klar zu umreißen.

Der Verlag hat dem Buche eine seinem Gehalt würdige Ausstattung gegeben. Die Abbildungen sind — mit wenigen Ausnahmen — vortrefflich.

GRISEBACH.

BAALBEK

Datierung und kunstgeschichtliche Stellung seiner Bauten[1])
Mit 16 Abbildungen

Von EDMUND WEIGAND

MOTIVREIHEN.

Um die vorgeschlagenen Datierungen auch von anderem Standpunkt aus zu prüfen, die innere Chronologie der einzelnen Bauten unter möglichst verschiedenen, objektiv-statistisch erfaßbaren Bedingungen abzuhören, das besondere Verhalten Syriens, sein Verhältnis zum Hellenismus, zur stadtrömischen Kunst und der wichtigsten östlichen Parallele, Kleinasien, zu klären, schließe ich die folgenden Untersuchungen an, welche durch die Abbildungen A, B, C erläutert werden.

Das lesbische Kymation.

Für dieses Profil, das in der Kaiserzeit so mannigfaltig ausgebildet worden ist und für die kleinasiatische Architektur und Plastik der Kaiserzeit ein erprobtes Merkmal darstellt[2]), konnte ich seinerzeit[3]) an syrischen Denkmälern der Kaiserzeit nur zwei Entwicklungsstufen feststellen, die dem frühen und späten zweiten Jahrhundert angehören. Neuere Veröffentlichungen und genaueres Umsehen haben nunmehr auch für Syrien eine längere Reihe ergeben, die vom Beginn der Kaiserzeit bis an das Ende des 4. Jahrhunderts reicht und alle erwünschten Aufschlüsse gewährt. Besonders wertvoll sind uns die frühesten Beispiele, welche durch die Bruchstücke des Türgewändes vom **H**-Tempel[4]) einerseits, die beiden Türgewände vom Beltempel in Palmyra anderseits dargeboten werden. Beide lassen den engen Anschluß an die späthellenistische Form[5]) erkennen und machen auch die spätere Bildung der syrischen Form voll verständlich. An den Bruchstücken des **H**-Tempels ergeben sich zwei etwas voneinander abweichende, jedoch gleichzeitige Formen, die im Prinzip bereits am Artemision von Magnesia vorliegen, aber auch noch am Mars Ultortempel gelten. Weickert hat sich die richtige Auffassung von der Entwicklung des lesbischen Kymas in der entscheidenden frühaugusteischen Zeit selbst verbaut, dadurch daß er den mittleren Tempel vom Forum holitorium, Delbrueck folgend, in die republikanische Zeit um 180 v. Chr. stellte anstatt in die Zeit des Tiberius und den Sergierbogen in Pola in die frühaugusteische Zeit anstatt ebenfalls in die Zeit des Tiberius. Erst in der spätaugusteischen Zeit wird der Rahmen des Hauptblattes völlig abgebohrt und verbindet sich dann mit dem Zwischenblatt zu einer Art Kleeblattbogen, während das freiumbohrte Innere des Hauptblattes zu einem

[1]) Fortsetzung aus Heft 2 S. 77ff.

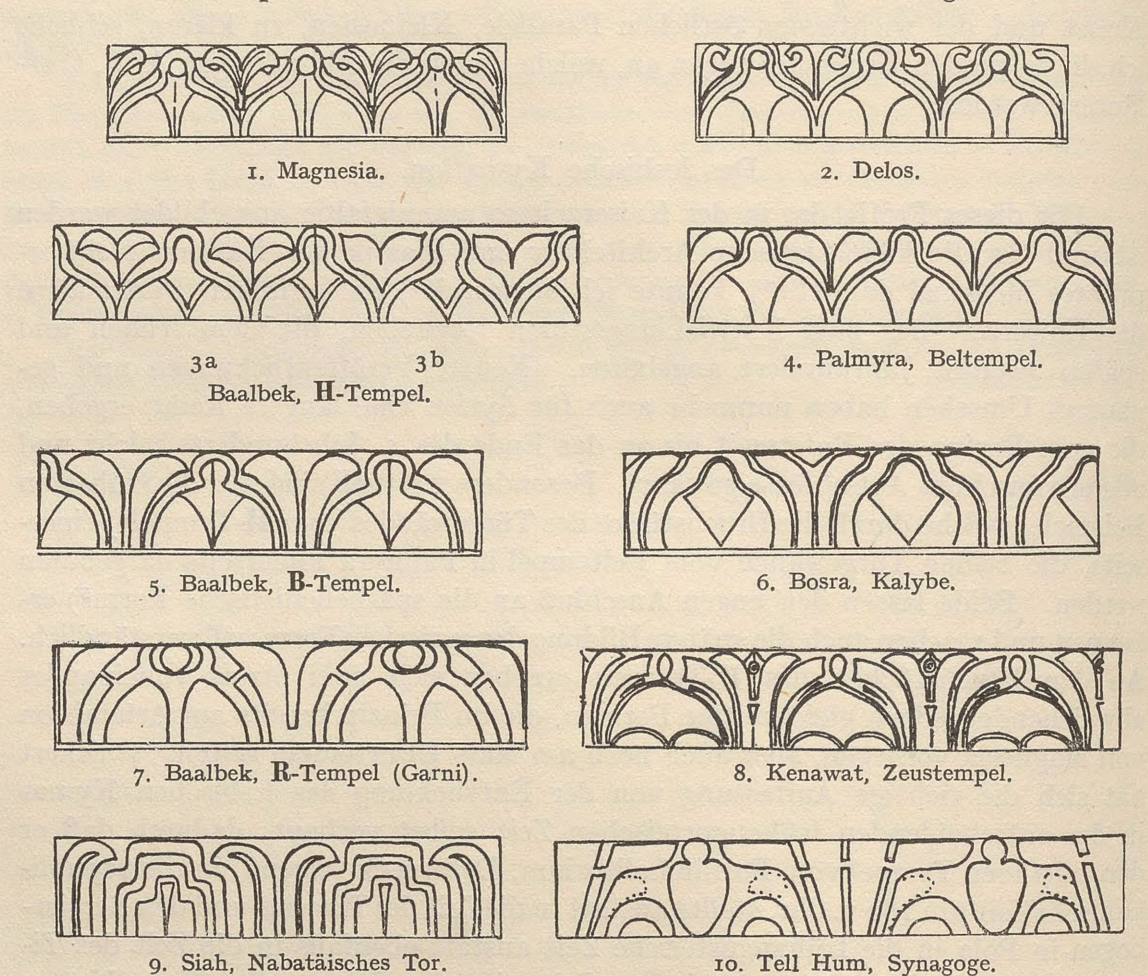
[2]) BuR., 72ff. Beilage 5, Abb. 34 a—k; dazu Ch. R. Morey, The origin of the Asiatic Sarcophagi. The Art Bulletin Dec. 1921 S. 66ff. Derselbe, The sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi (Sardis V, 1), Princeton 1924, S. 72. G. Rodenwaldt, Säulensarkophage, Röm. Mitt. 38/39 (1923/24), S. 3.

[3]) BuR., 72ff. Beilage 5, Abb. 33a, 33b.

[4]) Zur Datierung: S. B. Murray Jr., The dating of the Great Temple of Baal at Palmyra, Americ. Journ. of Archaeol. 19 (1915), 268—76: nicht später als 21 n. Chr.

[5]) Vgl. C. Weickert, Das lesbische Kymation, München (Diss.) 1913, 80ff. Taf. 6ff.

nach aufwärts gerichteten zweilappigen Kelch oder zur Blütenform wird. So findet es sich an den Augustustempeln von Nîmes und Pola und den beiden obengenannten Bauten ohne weitere Überfeinerung, dagegen im Krönungsprofil des Architravs vom Mars-Ultortempel und unter der Sima des Concordiatempels bereits reich floralisiert[1]). Und doch haben eben diese beiden Tempel auch noch an anderer Stelle das zugrundeliegende späthellenistische Stadium bewahrt: am Mars-Ultortempel an einem Kassettenrahmen in durchaus schlichter Form; am Concordiatempel über dem Architrav mit reichen Blüteneinlagen. Das We-



A: Das lesbische Kymation in Syrien.

sentliche dabei bleibt, daß das Hauptblatt noch seine vollkommen geschlossene Spitze behält, also noch nicht aufgespalten und dadurch stark auseinandergetrieben wird. Am Concordiatempel ist allerdings der obere Teil des Haupt-

[1]) Rom, Forum holitorium: Weickert, Taf. 8b nach Delbrueck, Drei Tempel am Forum holitorium Taf. III, 2. Pola, Sergierbogen: Rossini, Archi trionfali Taf. 8. Nimes: BuR., Taf. 3, 2. Pola: Augustustempel: F. Noack, Baukunst des Altertums Taf. 75. Rom, Mars-Ultortempel, floralisiert: Weickert Taf. 8e, Toebelmann Taf. V, D; streng: Weickert Taf. 8d und Toebelmann Taf. IV, B. — Concordiatempel, abgebohrt unter der Sima: Toebelmann, 44 Abb. 42, Taf. VI, B; nicht abgebohrt: ebd. 50, Abb. 45, Taf. VII, H.

blattes auch schon von seinem Rahmen losgebohrt und ein doppelter Blattkelch mit Blüte daraus geworden, aber nur mit einem winzigen Stengel, der eben keinen Raum zur Entfaltung hat. Genau so weit ist sowohl der **H**-Tempel und in etwas anderer Durchbildung der Beltempel von Palmyra: für diese ist bezeichnend, daß die Randstege der Hauptblätter zwar am Fuße fest verbunden bleiben, das Blattfleisch aber abgebohrt und ein zweilappiger, stengelloser Kelch daraus wird. Während die eine Form vom **H**-Tempel (A 3a) noch mehr an Hellenistisches z. B. das Artemision von Magnesia (A 1) erinnert, die andere (A 3b) aber schon mehr an Kaiserzeitliches (mit der oben angegebenen Beschränkung), wird in Palmyra (A 4) der stengellose Kelch längs der Mittelrippe durchgebohrt, wodurch sie ganz auffallend den gemalten Kymatien von delischen Wänden gleicht (A 2)[1]. Für die weitere Entwicklung in Syrien sind zwei Momente wichtig: wie in Rom, doch später als dort und also wohl unter seinem Einflusse, wird das Hauptblatt gesprengt, sein Rahmen schließt sich als Kleeblattbogen um das Zwischenblatt, die Blüte erhält einen bis zum Profilrande reichenden Stengel; anders als in Rom, doch im Anschlusse an die von Palmyra und Delos bekannte Form wird diese Blüte längs der Mittelachse auch durch den Stengel gespalten. Es entspricht dem Werdegang dieser Form, wenn an den zeitlich nächststehenden Beispielen z. B. vom Krönungsgesims der schönen Tür des **B**-Tempels der Umriß dieser Zwischenblüte noch reicher bewegt und dem alten Rahmen angeschmiegt ist (A 5), während im 2. Jahrhundert im Adyton desselben Tempels und den Hofhallen, an den Propyläen von Gerasa selbständigere, aber bequemere Kurven (entsprechend BuR. Abb. 33a) gewählt werden und zu Ausgang des Jahrhunderts an der Kalybe von Bosra schon ein interesseloses Erlahmen festzustellen ist (A 6). Nur der Sonderbarkeit halber reihe ich hier das lesbische Kyma vom sogenannten nabatäischen Tor in Siah[2]) an (A 9), wo die entwickelte syrische Form der Kaiserzeit zugrundeliegt, aber in einer seltsam flachen, sicher bewußt (hieratisch) archaisierenden Manier gehalten ist, die an sich genommen und auch nach der primitiven Art der übrigen Ornamente zu einer viel früheren Datierung verleiten könnte, wenn nicht eben die zeitliche Stellung des Vorbildes sicherstünde. Auch ein anderer Hinweis ist hier am Platze. Im Ägyptischen Museum zu Kairo befindet sich ein reich profiliertes Stück, das Strzygowski als Architrav mit Weinranke bezeichnet, während es wohl sicher von einem Türrahmen stammt. Strzygowski hat es als auswärtigen Import erkannt und an Syrien oder noch eher Kleinasien und Konstantinopel gedacht, die vorgeschlagene Datierung ist 3./4. Jahrhundert, während H. Glück es gar

[1]) Daß diese Formen des lesbischen Kymas noch durchgehends in das dritte, höchstens den Anfang des zweiten Jahrhunderts vor Chr. gehören sollen, wie Weickert 86f. annimmt, halte ich nicht für richtig. Zu den pompejanischen Wandmalereien dürfen die delischen in Datierungsfragen nicht ohne weiteres in Parallele gestellt werden, vgl. R. Pagenstecher, Alexandrinische Studien, Sitz.-Ber. d. Heidelberger Akad. d. Wiss. phil.-hist. Kl., 1917, 12. Abhandl., 22—45 Alexandrien und die Herkunftsfrage der pompejanischen Wanddekorationen. Übrigens ist auch nach der Zerstörung von Delos durch Archelaos 88 v. Chr. dort wieder gebaut und dann auch gemalt worden. Das Ende des 1. Jahrh. v. Chr. erscheint mir mindestens für Taf. VII, f wahrscheinlich.

[2]) Syria II A Ill. 340 Fragment T.

zu koptischen Friesen aus Ahnas stellt und ins 5.—6. Jahrhundert datiert. Das Stück stammt ganz unbestreitbar aus Syrien und ist mit voller Sicherheit um 150 n. Chr. zu datieren. Auch ein Girlandensarkophag im Museum zu Beirut, dessen Relieffeld oben und unten durch ein lesbisches Kymation gerahmt ist, wird durch dessen Bildung in die Zeit zwischen 150 und 200 verwiesen, der erste mir bekannte Sarkophag, der durch so untrügliche Indizien dem syrischen Kunsthandwerk zugesprochen werden kann[1].

Die lahme Form von der Kalybe in Bosra ist zum Glücke nicht das letzte Wort in der Entwicklung des kaiserzeitlich-syrischen lesbischen Kymas. Man hat sie sich durch neue Umbildungen wieder schmackhaft gemacht. Die nächste Stufe ergibt zwei ungemein wichtige Tatsachen (A 7). Weitab von den Bauten des südlichen Syriens oder Palmyras, die uns hier zunächst beschäftigen, im nördlichen Armenien (Garni) ist durch die Expedition Strzygowski[2]) ein jonischer Podiumtempel bekannt geworden, der entgegen allem, was man erwarten sollte, nicht von Kleinasien, sondern von Syrien abhängig ist. Das besondere Kennzeichen der syrischen Form, die aufgespaltene (unten aber meist durch einen Steg noch zusammengehaltene) Blüte, begegnet hier am Krönungsgesims des Architravs ebenso wie die rautenförmige Bildung der Lanzettblätter am Eierstab, dazu nirgends Korrespondenz zwischen Eierstab und Kymatien (s. u.). Es ist jedoch ganz ausgeschlossen, daß dieser Tempel, wie Glück annimmt durch Trdat, also Anfang des 4. Jahrhunderts gebaut wäre. Als wohl unbestreitbares Datum kommt Anfang (erstes Viertel) des 3. Jahrhunderts, besonders auch mit Rücksicht auf die verschiedenen Rankenfriese in Frage. Allerdings sind auch Stücke darunter abgebildet u. a. eine Corona mit Sima (Abb. 430 S. 405), die noch viel früher anzusetzen wären. Die gleiche Stufe begegnet nun auch am Rundtempel in Baalbek sowohl am Äußeren wie im Inneren, soweit das lesbische Kyma überhaupt ausgearbeitet ist. Das Neue daran ist, daß die obere Rundung des Kleeblattbogens weggeschnitten wird (wie um die gleiche Zeit auch am kleinasiatischen Kymation BuR. Abb. 34f.), der Kopf des Lanzettblattes aber durch Umbohrung fast frei gesetzt, nur noch unten anhaftet. Eine Stufe weiter auf diesem Wege geht das Kymation am Zeustempel (Prostylos) von Kenawat, das mir allerdings nur in Zeichnung vorliegt, die vielleicht nicht ganz frei von Mißverständnis ist[3]) (A 8). Die Hauptsachen sind jedenfalls kenntlich. Die gespaltene Blüte scheint unten und in der Mitte durch kleine Stege verbunden. Das Lanzettblatt hat sich vom Kleeblattbogenrahmen ganz frei gemacht und da dieser auch nach oben nicht mehr geschlossen ist, zerfällt er in zwei völlig getrennte Bogenschenkel, während das Lanzettblatt sich unmäßig zu einer Art

[1]) Kairo: J. Strzygowski, Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égypt. Wien 1904, Nr. 7321; H. Glück, Die christliche Kunst des Ostens (Die Kunst des Ostens, herausg. von W. Cohn, Bd. 8), Berlin 1923, Taf. 27 unten. Beirut: E. Michon, Sarcophage d'Anavarza: Syria (Zeitschrift) II 1921 Taf. 41. 2 Nr. 11, früher bei Rüstem Pascha. Die hier zusammengestellte Sarkophaggruppe wird ohne genügend klare Indizien als „syro-ägyptisch" bezeichnet.

[2]) J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien 1918, Bd. I, 404ff., Abb. 428—432, besonders 432, der Text ist von H. Glück.

[3]) Syria II A, Taf. 23 links oben, als Krönungsprofil des Architravs.

Pelte verbreitert hat, wozu es beim syrischen Kymation schon immer neigte. Der dreischiffige Tempel, außerordentlich interessant wegen seines inneren Aufbaues, der sich schon stark der basilikalen Form mit den syrischen Quergurten nähert, verrät sowohl durch die beginnende Sackung der Karniese wie die Bildung des Eierstabes — die Zeichnung der Pilasterkapitelle ist schematisch und gestattet keine Schlüsse — späte Entstehungszeit, mindestens zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts. Das Ende der Entwicklung, die völlige Zersetzung, die jedoch ohne Bruch an die vorausgehende Stufe anschließt, bringen zahlreiche Stücke der Synagoge von Tell Hum (A 10), der reichst ausgestatteten unter den galiläischen Synagogen[1]). Aus der Blüte sind zwei stumpfe Keile geworden, aus dem Kleeblattbogen zwei einander zugekehrte Winkelstücke, gelegentlich von zwei kleinen begleitet, sie flankieren eine Art Idol von Vasenform, das ehemalige Lanzettblatt, auf dessen breite Peltenform noch zwei Halbkreisscheiben am Fuße hindeuten. Diese Stufe der Zersetzung gleicht fast schon der kleinasiatischen auf einer byzantinischen Grabplatte aus Kreta (BuR. Abb. 34k), nur daß man dort bloß mehr den Stein graviert, während man hier noch auf Helldunkeleffekte ausgeht. Die Form gehört in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts, die Datierung Watzingers in das frühe 3. Jahrhundert geht irre und ganz lächerlich ist es, wenn eine jüngste anspruchsvolle Publikation in französischer Sprache den Bau gar in die Zeit Christi hinaufdatieren will[2]) (vgl. auch u. S. 177).

Eierstab und Perlstab (B).

Die Entwicklung des Eierstabes von der griechisch-klassischen Zeit über die hellenistische in die Kaiserzeit geht nicht in gleichlaufender Linie weiter. Es gibt griechische und hellenistische Formen des 4. bis 2. Jahrhunderts, die an koketter Haltung, Unterarbeitung und Riefelung, Hinarbeiten auf reiches Licht- und Schattenspiel ein Äußerstes leisten. Im 1. Jahrhundert v. Chr. finden wir dann überall die Rückbildung zu nüchterner Biederkeit: Eiform, Schale und Lanzettblatt werden nur zeichnerisch umrissen[3]). Für die reifaugusteische Zeit ist es dagegen bezeichnend, daß zunächst wieder die Eiform umbohrt und von den Schalenstegen losgelöst wird, während diese mit dem Lanzettblatt eine zusammenhängende Gruppe bilden. Diese Stufe zeigen, neben der älteren, die an der Ostfront und den östlichsten Teilen der Südseite begegnet (vgl. S. 87), andere Stücke von der Südseite des **H**-Tempels ebenso die beiden Türrahmen des Beltempels in Palmyra. Bald wird auch das Lanzettblatt vom Schalensteg abgebohrt und damit die Voraussetzung für die Form des Pfeilblattes geschaffen, die uns an Flavierbauten regelmäßig begegnet, aber eigentlich schon seit Caligula oder Claudius, dem zweiten Viertel des 1. Jahrhunderts wohl denkbar ist[4]).

[1]) Kohl-Watzinger, Antike Synagogen, 18f., Abb. 32—35.

[2]) P. G. Orfali, O. F. M., Capharnaüm et ses ruines, Paris 1922, 67ff. Vgl. meine Besprechung in Petermanns Geographische Mitteil. 1924, Nr. 560, S. 190.

[3]) Vgl. z. B. Oktogon von Ephesos: BuR., Taf. 3, 1; Peripteros von Suwedah: a. a. O. Rom, Tempel am Potte rotto: Fiechter in Römische Mitteilungen, 21. Bd., 1906, Taf. 11.

[4]) BuR., 50ff.

Hier interessiert uns aber ein anderes Moment, nämlich das Verhältnis zum Perlstab, der häufig in Verbindung mit dem Eierstab auftritt. Verfolgen wir die lange Reihe von Beispielen aus klassischer und hellenistischer Zeit, so beobachten wir durchgehends eine strenge Korrespondenz zwischen den beiden Formgliedern in der Art, daß jeweils die Spitze des Lanzettblattes und die Mittelachse des Eies bzw. die Spitze seines Schalensteges genau zwischen die zwei schmalen Wirtelperlen trifft. Entsprechendes gilt auch für das lesbische Kymation und selbst für Palmettenreihungen, wenn sie in Verbindung mit dem Perlstab auftreten. Diese strenge klassische Korrespondenz herrscht in Kleinasien auch an augusteischen Bauten z. B. dem Mithridatestor von Ephesos (4/3 v. Chr.), dem Augustustempel von Ancyra[1]). Sieht man sich weiterhin an kleinasiatischen Bauten der Kaiserzeit um, so wird man immer wieder mit ganz verschwindenden Ausnahmen, die außerdem zumeist spät sind, das Prinzip der Korrespondenz bis zum Ausgang des 3. Jahrhunderts festgehalten sehen, wenngleich man in der Durchführung im einzelnen auch andere Schemata kennt und in der mittleren Kaiserzeit dasjenige am meisten bevorzugt, wo die Achse des Eies bzw. die Spitze seines Schalensteges in den Zwischenraum der zwei Wirtelperlen fällt, während die Spitze des Lanzett-, jetzt Pfeilblattes auf die Mitte der Langperle zielt. Man kann dieses Schema am ehesten die kaiserzeitlich-kleinasiatische Korrespondenz heißen[2]).

Dagegen weiß der italische Hellenismus nichts von Korrespondenz und zwar weder der ältere, der enger mit Großgriechenland, Sizilien und letzten Endes mit dem Peloponnes zusammenhängt, noch auch der jüngere, was einigermaßen verwunderlich ist, da man ihn in ganz enge Abhängigkeit von Kleinasien und dem dort herrschenden Purismus bringt. So haben weder die italisch-jonischen Kapitelle von den Propyläen des Forum triangulare oder der Basilika noch die „hermogenianischen" von der inneren Säulenstellung des Juppitertempels in Pompeji oder in der Wandmalerei zweiten Stiles von der Villa Item Korrespondenz, weder das Fußprofil einer etruskischen Aschenkiste aus Volterra,

[1]) Ephesos: Forschungen in Ephesos III. Bd., Wien 1923, 40ff., Abb. 98, 111, 115, 119, 120; BuR., 79 Abb. 36; Ancyra: d'Espouy-Joseph, Fragments d'archit. ant. I, Taf. 67 (Guillaume).

[2]) Beispiele: Das früheste böte der Türrahmen des eben genannten Mithridatestores von Ephesos: Forschungen III, Abb. 90, wenn die Zeichnung richtig wäre, aber nach Ausweis der Abbildung 94 ist sie es nicht, die Korrespondenz ist vielmehr so, daß das Lanzettblatt zwischen die Wirtelperlen, die Schalenspitze auf die Mitte der Langperle trifft; dann im zweiten und dritten Jahrhundert: Hadrianstor in Adalia: Lanckoroński, Städte Pamphyliens und Pisidiens, I. Bd., Taf. 7; Theater von Aspendos: Taf. 26; 109, Abb. 87, 110, Abb. 86, 115, Abb. 90. Nymphaeum von Side: Taf. 31. — Antoninustempel von Sagalassos: II. Bd., 148 Abb. 120; 149 Abb. 122. Korinthischer Tempel von Termessos: II. Bd. Taf. 6. Theater von Hierapolis: Altertümer von Hierapolis (Ergänzungshefte zum Archäolog. Jahrb. IV. Bd., Berlin 1908, 59f., Abb. 6. Peribolos des Tempels von Aphrodisias: Texier-Pullan, The principal ruins of Asia Minor, Taf. 30. Faustinathermen in Milet: Archäol. Anz. 1911, 429f., Abb. 7 u. a. Das späteste, schon teilweise verwahrloste Beispiel einstweilen das Stadiontor von Milet: A. v. Gerkan, Das Stadion (Milet II, 1) Berlin und Leipzig 1921, Abb. 44, 45, 47, Taf. VII und im Diokletianspalast von Spalato das lesbische Kyma der oberen Säulenstellung des Mausoleums: G. Niemann, Der Palast des D., Wien 1910, 75 Abb. 94.

noch die Sima eines Wandgesimses aus der ebengenannten Villa Item[1]). Dieses lockere Verhältnis zwischen Eierstab und Perlstab besteht in Italien und im Westen überhaupt auch in der ganzen Kaiserzeit fort; für Rom selbst gibt es jedoch zwei bezeichnende Ausnahmeperioden, zuerst im Höhepunkt der augusteischen Zeit, etwa 10 vor bis 10 n. Chr. So korrespondiert am Augustusforum das lesbische Kyma am Architravabschluß mit dem Perlstab, am Kastorentempel der Eierstab über dem Fries und das lesbische Kyma über dem Zahnschnitt, am eigenartigen Kapitell des Concordiatempels der Eierstab im Abakus und über dem Zahnschnitt[2]). Dagegen ist am Kranzgesims zwischen lesbischem Kyma und Perlstab die Korrespondenz bereits wieder aufgegeben und sie hat auch über Rom selbst hinaus keine Geltung gewonnen, die zwei augusteischen Tempel in Pola, der Caesarentempel in Nimes, der Fortunatempel in Pompeji[3]) u. a. kümmern sich nicht darum, man hat sich auch in Rom bald wieder von dem klassischen Zwang frei gemacht, der offenbar durch die Mitwirkung griechischer Architekten bei der Schöpfung des augusteischen Kanons hereingebracht wurde. Das dauert fort bis in die Zeit Trajans: noch die in der ersten Zeit seiner Regierung geschaffenen Forumschranken zeigen keine Korrespondenz. Dagegen finden wir sie an allen Teilen des Trajansforums am Gebälk, am Kapitell der Trajanssäule, ebenso am Pantheon und den gleichzeitig von Hadrian neugebauten sog. Agrippathermen[4]) und wir dürfen erwarten sie überall zu finden, wo der Neuklassizismus, der mit dem Namen des Apollodoros von Damaskus in Zusammenhang zu bringen ist, im Spiele war. In diesen Bauten ist die Korrespondenz in klassischem Sinne durchgeführt — nicht etwa im kaiserzeitlich kleinasiatischen —, ja sie geht noch, klassizistischer als die Klassik, über die gewöhnliche Regel hinaus, indem sie auch den darunterliegenden Zahnschnitt in diese strenge Korrespondenz einbezieht (s. u.). Von diesem unscheinbaren Detail her fällt aber ein ungewöhnlich helles Licht auf die wahre Bedeutung dieses Mannes, das allerdings in ganz andere Richtung weist, als die landläufigen Hypothesen über seine Bedeutung. Aus seinem Heimatnamen wollte man schließen, daß durch ihn Baugedanken östlicher, syrischer Kunst nach Rom gebracht worden seien. In der Entwicklung der großen in Rom heimischen Bauaufgaben und Schöpfungen merkt man jedoch seinen Einfluß ebensowenig wie in der Technik, dagegen in der Dekoration mit aller Schärfe und er bedeutet keinen Fortschritt sondern reaktionären Hyperklassizismus, der die bodenständig flavische Entwicklung geknickt hat. Wenn man in

[1]) Pompeji, Forum triangulare: Mazois, Ruines de Pompéji, III. Bd., Taf. 9; Basilika, III. Bd., Taf. 20. Juppitertempel: III. Bd., Taf. 35. Villa Item: Notizie d. Scavi, 1910, Taf. 2, 3. Volterra: Rivoira, Architett. Rom. 72, Abb. 65.

[2]) Augustusforum: d'Espouy-Joseph, Fragm. Ant. I. Bd., Taf. 59. Castortempel: Fragm. Ant. I, Taf. 88; J. Bühlmann, Die Archit. d. klass. Altertums u. d. Renaissance, Stuttgart 1872, Taf. 26 Fig. 5. Concordiatempel, Kapitell: Gusman, L'art décoratif, I, Taf. 52 oben; Gebälk und Kranzgesims: Fragm. Ant. I, Taf. 83ff.

[3]) Pompeji, Fortunatempel: Röm. Mitteilungen, 11. Bd., 1896, 269ff.

[4]) Forumschranken: Fragm. Ant. I, Taf. 51; Trajansforum: I, Taf. 77—78. Pantheon: I, Taf. 68, 72. Agrippathermen I, Taf. 75.

diesem Zeitpunkt etwas weitere Umschau hält, wird man sofort an die ähnlichen Bewegungen im Geistesleben der Zeit denken, den Neuattizismus, die künstliche Wiederbelebung der klassisch-attischen Sprache für das Schrifttum und die Verwerfung der damals gesprochenen Koiné, die eben in der hadrianisch-antoninischen Zeit zu einem Purismus schärfster Observanz wurde. Unter seinen Vorkämpfern ist auch ein Ulpianos aus Tyros, der gewiß nicht daran denken durfte etwa Syrisch-Orientalisches in die Sprache einzuschmuggeln, sondern nur griechischer als die Griechen zu sein. In der Antoninenzeit z. B. am Tempel des Divus Hadrianus (der sog. Neptunsbasilika), dem Serapistempel in Villa Colonna, an manchen zerstreuten Fundstücken z. B. einem Fries im Lateran-Museum und den zahlreichen am Lateransbaptisterium außen und innen wiederverwendeten Gebälkstücken ist zwar die Korrespondenz, aber nicht mehr im klassischen, auch nicht im kleinasiatisch-kaiserzeitlichen Sinne festgehalten, sondern so, daß das Lanzett-(Pfeil-)blatt in den Zwischenraum der zwei Wirtelperlen trifft, die Spitze der Schale aber auf die Mitte der Langperle[1]). In Rom bildet der Severusbogen auf dem Forum das letzte mir bekannte Beispiel, (der ja auch in seinem Kapitell östliche Einwirkungen zeigt[2]), während der Argentarierbogen schon frei davon ist. Außerhalb Roms ist mir nur der Kapitolstempel von Ostia bekannt (durch eigene Aufnahme), der aus der trajanisch-hadrianischen Zeit stammend sowohl die charakteristische Tulpenform im lesbischen Kyma wie die Korrespondenz von seinen größeren Vorbildern übernommen hat. Weiter ab haben sich aber die weströmischen Künstler durch den hauptstädtischen Purismus nicht beirren lassen, nicht einmal der Schöpfer des Trajansbogens in Benevent, viel weniger die Architekten in Nordafrika oder Istrien (Asseria), nicht gleichzeitig und auch später nicht[3]).

Charakteristisch sind die Verhältnisse auch in Griechenland. Am Augustus- und Romatempel auf der Akropolis, dessen Aufbau vom Erechtheion geradezu kopiert ist, hat seinem Vorbild entsprechend das lesbische Kymation über dem Fries und der Eierstab des jonischen Kapitells mit dem Astragal des Säulenhalses strenge klassische Korrespondenz, dagegen vernachlässigt sie das lesbische Kymation über dem Architrav bereits und unerwarteterweise hält sich Griechenland viel weniger an die klassische Tradition als Kleinasien. Ein kaiserzeitlicher Bau mit Kolossalstatuen in Korinth setzt weder den Eierstab noch das lesbische Kyma in Korrespondenz zum Perlstab, so auch ein in einer christlichen Basilika von Gortyn auf Kreta verbauter Architrav guter Zeit[4]). Dem entspricht nun auch die ganze große Gruppe der „helladischen“, d. h. der kaiserzeitlichen, in Griechenland hergestellten Sarkophage, die ich kurz so nenne, um den viel-

1) Hadrianeum: Toebelmann, 77 Abb. 64. Serapistempel: ebd., 88 Abb. 68. Lateran-Museum: Durm, Bauk. d. Etrusk. u. Römer, ²1905, 426 Abb. 479; Baptisterium: Photo Alinari Nr. 26654/55. Severusbogen: Fragm. Ant. I, Taf. 97. Argentarierbogen: Toebelmann, 88ff., Taf. XIV G.

2) Vgl. Athen. Mitt. 39 (1914), 43; NB.! über dem Fries kleinasiatisch-kaiserz. Korrespondenz!

3) Benevent: Photo Moscioni 6594, 6596. Asseria: Österr. Jahreshefte XI (1908), Beibl. Sp. 30ff.

4) Athen: Snijder, 101, Taf. 17, 18, 20. Korinth: Americ. Journal of Archaeol. VI (1902), 14f., Abb. 7, 8; 18 Abb. 9. Taf. 4. Gortyna: Monumenti Antichi d. Lincei XVIII (1907), 293f., Abb. 51.

deutigen Ausdruck „griechisch“ oder den irreführenden „griechisch-römisch“ zu vermeiden. Diese haben beinahe regelmäßig als obere Bekrönung über dem Figurenfriese die Folge Perlstab, Eierstab oder lesbisches Kyma und am Fuße über einem Flechtband aufwärtsgekehrtes lesbisches Kyma und Astragal, wenn nicht ein Laubstrang diese Profile ersetzt. Obwohl nun die unmittelbaren griechischen und hellenistischen Vorbilder z. B. der Alexandersarkophag, die Basis des Leochares aus dem Philippeion in Olympia, ein schöner girlandengeschmückter Rundaltar im Theater von Athen in klassischer Weise korrespondieren, tun das diese Sarkophage nie[1]). Dagegen hat ein schöner Hippolytossarkophag im Museum von Konstantinopel, der von Traplus an der syrischen Küste stammt, aber seines tektonischen Aufbaues wie seiner Blattornamente wegen in die Gruppe der kleinasiatischen Sarkophage gehört, auch die kleinasiatische typische Korrespondenz. Das trifft auch auf den Heraklessarkophag Borghese zu, der auf der Rückseite soweit erhalten war, daß man sowohl die kleinasiatische Form des lesbischen Kymas in den Bogenleibungen wie die kleinasiatische Korrespondenz am Eierstab des Krönungsprofils ersehen und bei der Restauration berücksichtigen konnte, während auf der Vorderseite nirgends etwas vom tektonischen Rahmen erhalten war, die Restauratoren darum frei verfuhren und einerseits das lesbische Kymation mit einer Tulpenblüte ausstatteten, andererseits die Korrespondenz vernachlässigten[2]).

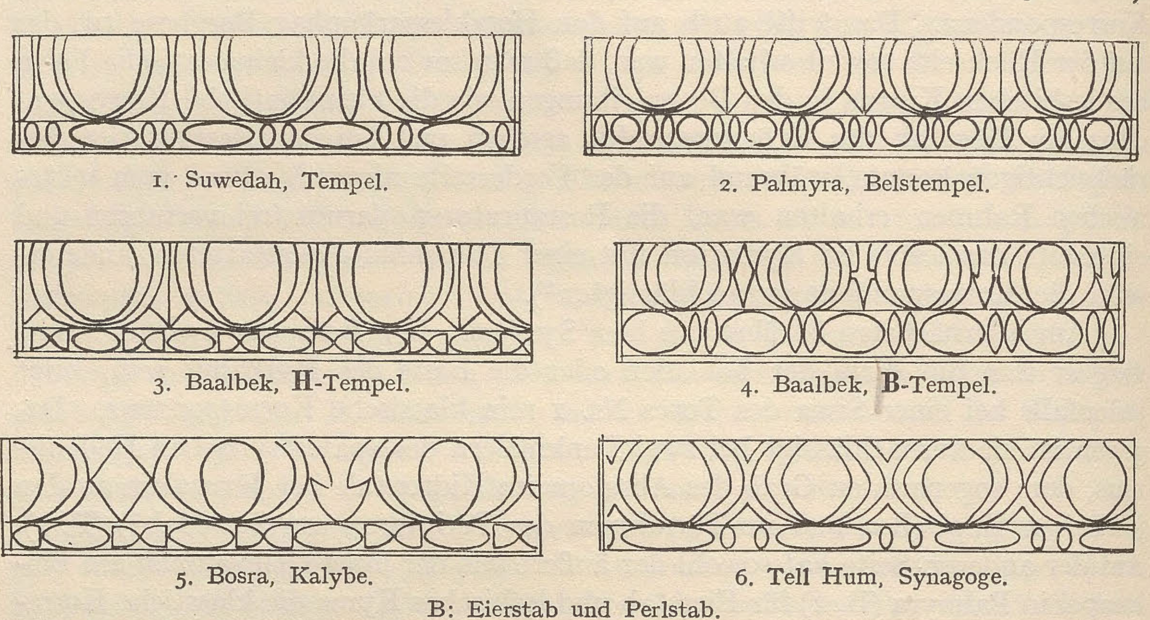
Am allernächsten berührt uns hier Syrien. Der Bau von Arak el Emir, mag er nun die Birta der Tobiaden oder die Baris des Hyrkanus sein, zeigt jedenfalls bei einer Sima des Tores Nr. 1 rein klassische Korrespondenz. Dagegen ist sie vernachlässigt bei zwei Denkmälern des spätestsyrischen Hellenismus, dem sogenannten Grab des Absalom im Kidrontale bei Jerusalem an den jonischen Kapitellen und im Türrahmen des Peripteros von Suwedah[3]) (B. 1). Auf der anderen Seite hat sowohl der äußere wie der innere Türrahmen am Beltempel in Palmyra (B. 2) für Eierstab und lesbisches Kyma die klassische Korrespondenz. Dürften wir der Zeichnung von B. Schulz (Baalbek I Taf. 23) trauen, so würde auch am Architravbekrönungsprofil des **H**-Tempels Eierstab und Perlstab korrespondieren und zwar doppelt, sogar der über dem Eierstab liegende, der zum Karnies gehört. Aber die Zeichnung ist in diesem Punkte falsch, in beiden Fällen ist keine Korrespondenz vorhanden, es entfallen vielmehr auf acht Einheiten des Eierstabes zwölf untere und elf obere Einheiten des Perlstabes (B. 3). Ebensowenig weist die lesbische Welle im Türrahmen Korrespondenz mit ihrem Perlstab auf. Damit verhält sich also der **H**-Tempel ebenso

[1]) BuR. 76f.

[2]) Hippolytossarkophag: C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III. Bd. 2. Abt. Taf. 46 Nr. 151—151c, dazu Athen. Mitt. 1914, 42. Heraklessarkophag: ebd. III. Bd. 1. Abt. Taf. 38. Wenn ich BuR., 73 A. 2 Abb. 34h, auf diese echt römische Umstilisierung hinwies, hatte ich übersehen, daß sie nicht von den antiken Schöpfern, sondern von neuzeitlichen Restauratoren herrührt. G. Rodenwaldt, Säulensarkophage, Röm. Mitteilungen 38/39. Bd., 1923/24, 3 und Ch. R. Morey, Sardis V 1 S. 25 und 48 haben das angemerkt.

[3]) Arak el Emir: Syria II A, 21 Ill. 10, 11. Jerusalem: Delbrueck, Hellenist. Bauten II, 162 Abb. 106. Suwedah: a. a. O.

zum Stadtrömischen wie die westlichen nicht stadtrömischen Bauten augusteischer Zeit. Auch später findet man in den zahlreichen kaiserzeitlichen Bauten Syriens keine Korrespondenz (B. 4—6), auch nicht an den am sorgfältigsten und saubersten durchgeführten der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, mit drei Ausnahmen: 1. im Krönungsprofil des figürlichen Frieses auf dem rechten Adytonsockel des **B**-Tempels (Baalbek II, 37 Abb. 76, 77) wie am Hadrianeum und verwandten Bauten in Rom, 2. an jonischen Pilastern der südlichen Außenmauer des großen Hofes (Photo 637,10), fast klassisch, jedoch so, daß die Mittelachsen von Ei und Lanzettblatt jeweils auf die Mitte der gedrungenen Langperle treffen, sehr zierlich aber nur teilweise ausgeführt; 3. im Rahmen der Südtür des Tempelbezirks von Damaskus, die um 200 zu datieren ist, auch hier nicht in der klassischen, sondern in der kleinasiatischen Art und nicht ganz peinlich durchgeführt[1]).



1. Suwedah, Tempel. 2. Palmyra, Belstempel.

3. Baalbek, **H**-Tempel. 4. Baalbek, **B**-Tempel.

5. Bosra, Kalybe. 6. Tell Hum, Synagoge.

B: Eierstab und Perlstab.

Apollodoros von Damaskus hätte also in Syrien keine Anknüpfungspunkte für seine Reformaufgaben gefunden.

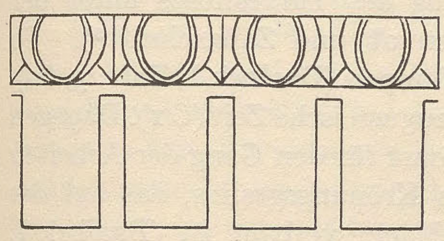
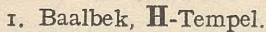
Zahnschnitt und Eierstab (C).

Auch die Beobachtung der Verhältnisse, die sich bei der Verbindung dieser beiden Profile ergeben, wird fruchtbar für die Fragen der Datierung wie der kunstgeschichtlichen Stellung. In der klassisch-griechischen und der griechisch-hellenistischen Kunst ist der Zahnschnitt wuchtig, auf einen Zahnschnitt mit Zwischenraum entfallen fast zwei Eierstabeinheiten, am Mausoleum in Halikarnaß ist das Verhältnis Eierstab: Zahnschnitt etwa 6:3, am Athenatempel von Priene etwa 10:6, am Altar des Athenatempels etwa 15:7, am Artemision in Magnesia fast 12:5, am Mithridatestor von Ephesus sogar 3:1[2]). Dagegen

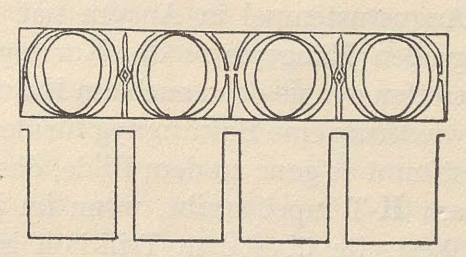
[1]) Watzinger-Wulzinger, 8 Abb. 9; BuR., 85 Abb. 40.

[2]) Halikarnaß: Fragm. Ant., II. Bd., Taf. 37/38; Priene, Athenatempel: Wiegand-Schrader, Priene, Berlin 1904, 102, Abb. 71; Altar, ebd. Abb. 98. Magnesia: Humann-Kohte-Watzinger, Magnesia

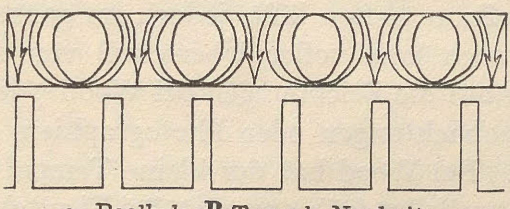
zeigt der italische Hellenismus, der die schmalen und hohen Zähne mit engen Zwischenräumen liebt, das umgekehrte Verhältnis, z. B. am Podium des Apsidensaales von Praeneste, an der Cellatür des dorischen Tempels von Cori ca. 1:3, während der klassische Hellenismus in Italien sich mehr auf das griechische Verhältnis einstellt z. B. der Fortunatempel am Ponterotto in Rom etwa 4:3[1]). Im augusteischen Klassizismus vollzieht sich ein charakteristischer Umschwung, der auf seine Neigung zu normalen Verhältnissen, auch wo die griechischen Vorbilder sie nicht bieten, bezeichnendes Licht wirft. Am Marcellustheater,

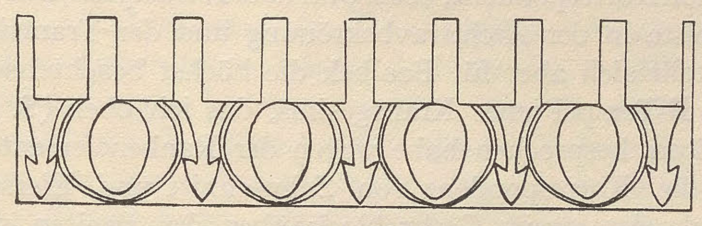
1. Baalbek, **H**-Tempel.



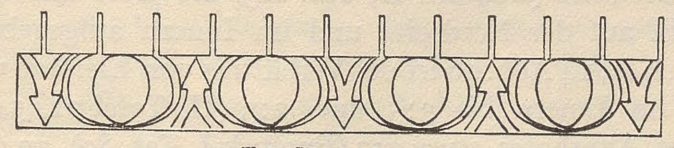
2. Baalbek, **B**-Tempel.



3. Baalbek, **B**-Tempel, Nordseite.



4. Bosra, Kalybe.



5. Tell Hum, Synagoge.

C: Zahnschnitt und Eierstab.

vollendet 11 v. Chr., über den jonischen Kapitellen des unteren Geschosses besteht zwischen Zahnschnitt und Eierstab strenge Korrespondenz, d. h. jeder Zahnschnitteinheit entspricht genau eine Eierstabeinheit, so daß die Mittelachse des Eies in die des Zahnes und die des Lanzettblattes mitten in den Zwischen-

am Maeander, Berlin 1904, 147 Abb. 158. Ephesos: Forschungen III, 65 Abb. 111; BuR., 79, Abb. 36.

[1]) Praeneste: Delbrueck, Hell. B. II, Taf. 19, 20. Cori: ebd. Taf. 17. Rom: Röm. Mitt. XXI, 1906, Taf. 11.

raum fällt. Dasselbe finden wir bei einem Kranzgesims aus dem Innern der Basilica Aemilia, die nach einem Brande im Jahre 14. v. Chr. mit kaiserlichen Geldern wieder aufgebaut worden ist[1]), und am Castorentempel auf dem römischen Forum steht das über dem Zahnschnitt sitzende lesbische Kyma mit ihm in solcher Korrespondenz, daß die Achse der einen Herzblüte in die Mitte des Zahns, die Achse der folgenden mitten in den Zwischenraum fällt, wobei ein dazwischenliegender Perlstab in die Korrespondenz eingeschlossen wird, dagegen nicht der unter dem Zahnschnitt sitzende Eierstab. Auch der Augustustempel in Ancyra hat in der Bekrönung des Türgesimses unter der großen Hängeplatte die Korrespondenz von Eierstab und Zahnschnitt[2]). So treffen wir sie denn auch am Kranzgesims des **H**-Tempels (Baalbek I, Taf. 23, 60), wiederum eine Bestätigung für den Ansatz in die augusteische Zeit (C 1). Dagegen stimmt es ganz zu dem Bilde, das sich uns auch sonst für den Gang der Arbeiten am **H**-Tempel ergibt, wenn im Bruchstück vom Krönungsgesims, das auf der Westseite über dem Trilithon in die arabische Mauer verbaut ist (Baalbek I, Taf. 52), eine geringe Verschiebung eingetreten ist, welche die Achse des Lanzettblattes schon auf den Zahn treffen läßt, jedoch im ganzen so geringfügig, daß bei zwölf Einheiten noch kein voller Überschuß von einem Glied entsteht. Palmyra wage ich, nur auf die Zeichnungen bei Wood[3]) gestützt und ohne Kontrolle durch eigene Beobachtungen oder Photographien, nicht als voll beweiskräftig heranzuziehen. Bei Wood hat der kleine Tempel in allen Profilen über dem Rankenfries, der zweifellos früh anmutet, bei Eierstab, Zahnschnitt und lesbischem Kymation Korrespondenz, ebenso an dem Tetrastylon, hier sogar zwischen der Palmettenleiste in der Architravbekrönung und der Traufsima und ihrem Perlstab. Es stellt sich aber für Baalbek die höchst beachtenswerte Tatsache heraus, daß am **B**-Tempel jenes Kranzgesims, das ich oben (S. 90 Abb. 7 auf Taf. 24) schon kurz besprochen habe wegen der Rankenelemente in der Sima ebenfalls noch die Korrespondenz von Zahnschnitt und Eierstab hat (C. 2), desgleichen auch der zweite Gesimsblock über der zweiten noch stehenden Säule an der Südostseite (Baalbek II, Taf. 22), der erste nicht, während diese sonst überall z. B. auf der Nordseite und im Innern aufgegeben ist; auf der Nordseite (Baalbek II, 14 Abb. 26 ist das Verhältnis von Eierstab und Zahnschnitt etwa 4:5 (C. 3), im Innern bis 3:5 und 2:3 (II, Tafel 31, 54—56); an den Hallenfronten des Altarhofes etwa 2:3 (Baalbek I, Taf. 80), an der Nordseite (I, Taf. 83) 15:26 und an einer Ädikula ebd. 5:9. An den Propylaen von Gerasa ist aber das Verhältnis schon 4:7, am Nymphaeum von Gerasa 6:11 auch 5:11 und 4:9, wobei allerdings die gekrümmte Grundfläche und die reichen Verkröp-

[1]) Auch die eigenartige Kelchform der schmalen Perlen am **H**-Tempel findet ihre Entsprechung hier: Toebelmann, Taf. III A.

[2]) Marcellustheater: Fragm. Ant. I, Taf. 39. Basilica Aemilia: ebd. II. Bd. Taf. 98, 99 danach Toebelmann, 30 Abb. 36. Castorentempel: a. a. O. Ancyra: Fragm. Ant. I, 67, auch der Perlstab darunter korrespondiert, dagegen nicht die über dem Zahnschnitt liegenden Profile mit diesem.

[3]) R. Wood, The ruins of Palmyra otherwise Tedmor in the desart, London 1759, Taf. 29, 34.

fungen mitsprechen[1]), am R-Tempel von Baalbek 6:11 und 5:10 (Baalbek II, 96 Abb. 142; 100, Abb. 154), den Propylaen von Damaskus und der Kalybe von Bosra[2]) ungefähr 1:2 jedoch ohne feste Korrespondenz (C. 4). Ein Blick auf zwei späte Bauten des 4. Jahrhunderts, die Synagoge von Tell Hum in Galiläa (C. 5) und das Baptisterium von Nisibis vom Jahre 359 weitab davon zeigt ein Verhältnis von 2:5 bzw. 1:3, obwohl die Zähne nicht hoch und schlank wie im italischen Hellenismus sondern niedrig und breit sind[3]). Die konsequente Ausprägung dieses Verhältnisses, die sich nirgends so eindeutig wie in der syrisch-östlichen Reichskunst vollzieht, erklärt sich mir daraus, daß die Schalenstege des Eierstabes sich je später, desto unabhängiger vom Eie selbst loslösen und in der Richtung der Querachse auseinanderdehnen, so daß am Schlusse, ähnlich wie bei der lesbischen Welle, die einzelnen Elemente aufgelöst fast ganz für sich stehen, während der Zahnschnitt, der wenig Variationsmöglichkeiten bietet, sich zurückbildet. In der stadt- und weströmischen Kunst ist schon in der spätaugusteischen Zeit die strenge Korrespondenz aufgegeben, auch hier wendet man dem Eierstab, der ein kurvenreiches Spiel von Hell- und Dunkelwirkungen ermöglicht, die Hauptaufmerksamkeit zu, der Eierstab verbreitert sich im Verhältnis zum Zahnschnitt, schon in den Flavierbauten ist man zu einem Verhältnis 3:4, oder 2:3 gelangt[4]), das in der Severerzeit wieder auftritt, die in Rom in ganz auffallender Weise an die flavische Entwicklung anknüpft. Jedoch finden wir am Argentarierbogen, also unmittelbar zu Beginn des 3. Jahrhunderts ebenso wie in Syrien das ungefähre Verhältnis 1:2, aber nicht durch die starke Ausweitung der Schalenstege in der Querachse, sondern die Verkleinerung des Zahnschnittes. Annähernd so bleibt das Verhältnis auch weiterhin im 3. Jahrhundert, an den Gebälkstücken der Vorhalle von S. Silvestro, die ich der späten Severerzeit, nicht einem Sonnentempel Aurelians zuschreibe, etwa 7:12, in den Diokletiansthermen etwa 4:7[5]). Dagegen haben, wie schon oben (S. 171f.) angedeutet, die neuklassizistischen Bauten in Rom: Trajansforum, Pantheon und Neubau der Agrippathermen zu der klassischen Korrespondenz von Eierstab bzw. lesbischer Welle und Perlstab auch die (un- oder hyperklassische) mit dem Zahnschnitt, in Abhängigkeit von diesen Vorbildern auch der Kapitolstempel von Ostia.

So ergeben sich also bei der genauen Beobachtung solcher Motivreihen fast

[1]) BuR., Taf. 5, 1. 2.

[2]) Damaskus: a. a. O., Bosra: BuR., Taf. 4, 2.

[3]) Tell Hum: Kohl-Watzinger, 29ff., Abb. 54—63, 65—67. Nisibis: F. Sarre-E. Herzfeld, Archäol. Reise im Euphrat u. Tigrisgebiet, Bd. II, 336ff. Taf. 138f.; K. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler (Wissenschaftl. Veröff. d. Deutschen Orient-Gesellschaft 17), Taf. 49—52. G. L. Bell, Churches and monasteries of the Tur Abdin (Zeitschr. f. Geschichte der Architektur, Beiheft 9) Heidelberg 1913, 96ff. Taf. 23.

[4]) Vespasianstempel am Forum: Noack, Baukunst d. Altert. Taf. 76a. Nervaforum: ebd., Taf. 77; Toebelmann, 52ff., Abb. 50, 52, 54.

[5]) Argentarierbogen: Toebelmann, 88ff. bes. Abb. 75, Taf. 14; Caracallathermen: ebd., 100ff. Abb. 79 Taf. 16. S. Silvestro: ebd. 108ff. Taf. 17. Diokletiansthermen, ebd. 113ff., Taf. 18, Abb. 88.

automatisch die Festpunkte, an denen der einzelne Bau einzustellen ist, allerdings mit der Einschränkung, daß immer einmal bald da, bald dort, durch besondere örtliche oder persönliche Verhältnisse veranlaßt, gewisse Abweichungen (namentlich längeres Festhalten an bestimmten Stufen, Zurückgreifen auf viel frühere, gelegentlich sogar die vereinzelte Vorwegnahme späterer) vorkommen können, die eine sorgfältige Abwägung erheischen. Es wird aber wohl nie der Fall eintreten, daß alle Reihen gleichzeitig solchen Abweichungen unterliegen. Denn auch beim besten Willen (und beim stärksten Talent zur Kopistentätigkeit) kann keine Zeit die ihr eignende Art zu sehen und zu gestalten völlig verleugnen.

Ziehe ich nunmehr aus der systematischen Beobachtung des gesamten Architekturornamentes die Schlußfolgerungen für die Baugeschichte der Tempel von Baalbek, so gelange ich heute ein gutes Stück über das hinaus, was ich 1914 feststellen zu können glaubte. Der Baubeginn des **H**-Tempels (genauer gesagt der Beginn seiner bauplastischen Ausschmückung) fällt in die reifaugusteische Zeit, die östliche Hauptfront, von der außer dem Giebelgeison auch Reste der Türumrahmung vorhanden sind, ist zuerst ausgeführt worden, daran anschließend der östliche Teil der Südseite, die stehenden Säulen mit ihrem Gebälk sind schon später, die Stücke von einem das Giebelgeison begleitenden Rankenfries von der Rück(West-)front stammen wohl schon aus der Zeit um die Wende des 1. zum 2. Jahrhundert. Wie lange sich die Arbeiten am großen Tempel hingezogen haben, ob sie überhaupt je auch auf der Nordseite durchgeführt waren, dafür fehlen vorläufig die Anhaltspunkte. — Der **B**-Tempel ist kaum sehr viel später als der große Tempel begonnen, spätestens um 50 n. Chr., der beste Teil seines Schmuckes stammt noch aus dem 1.[1]) und den Anfangsjahren des 2. Jahrhunderts, jedenfalls war er um 150 n. Chr. vollendet. — Auch der **R**-Tempel ist (ebenso wie der Tempel auf dem Schech Abdallah) zwischen der spät flavischen und hadrianischen Zeit begonnen; die Arbeit ist aber längere Zeit unterbrochen, erst gegen Ausgang des 2. Jahrhunderts wieder aufgenommen und im ersten Viertel des 3. Jahrhunderts, soweit sie überhaupt fertiggestellt wurde, durchgeführt worden. Die Höfe sind im Laufe des 2. Jahrhunderts und zwar im wesentlichen in seiner ersten Hälfte — das muß auch für die Propylaentürme noch einmal ausdrücklich betont werden — gebaut, die Ausschmückung einzelner, namentlich im Hintergrunde gelegener Teile, hat sich bis in das 3. Jahrhundert hineingezogen.

Von sonstigen Bauten, die ich in diesem Zusammenhang nicht näher behandeln kann, gehört der reizvolle Rundbau über dem Klärbassin der Dschudschleitung (Baalbek I, 27ff. Abb. 12, Taf. 6) ebenfalls in die augusteische Zeit, wo der stadtrömische Charakter mehrfach ganz rein erhalten wurde. Seine Kapitelle, die wieder nur teilweise ausgearbeitet sind, haben genaue weströmische Ent-

[1]) Daß auf der Türschwelle des **B**-Tempels die Widmungsinschrift eines T(itus) Fl(avius) Solanus Lampon (Baalbeck II, 20f.) steht, erweckt ein günstiges Vorurteil, wenn es natürlich auch keinen stichhaltigen Beweis bedeutet. Dagegen führen die beiden Stifter der Bronzekapitelle für die Propyläenhalle die Vornamen Aurelius Antoninus bzw. Septimius, also nach den zur Zeit der Stiftung regierenden Kaisern.

sprechungen, von denen Ronczewski jüngst einen großen Teil in dankenswerter Art zusammengestellt hat[2]).

Suchen wir nunmehr auch einen Überblick über die Verteilung der künstlerischen Kräfte in Baalbek während der Kaiserzeit zu gewinnen, so scheint es, als ob man zunächst dem **H**-Tempel bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts die Hauptarbeit zuwendet, mit Baubeginn des kleineren Tempels wird sich dort die Arbeit verlangsamt haben; um die Jahrhundertwende hatte man die Arme soweit frei, daß man den Tempel auf dem Schech Abdallah und den Rundtempel beginnen konnte. Als dann etwa um 120 der Bau der großen Höfe und der Propyläen einsetzte, wurden alle Kräfte dorthin konzentriert und erst als man dort gegen Ende des 2. Jahrhunderts die Hauptarbeit geschafft hatte, blieb die Möglichkeit zur Fertigstellung bisher liegengebliebener Arbeiten. So würde sich die lange Unterbrechung am Rundtempel vielleicht ungezwungen erklären.

Schließlich möchte ich auch noch einen Blick auf die Lage der Tempel im Stadtgebiet werfen. Da eine in das Jahr 117/18 n. Chr. datierte Inschrift wahrscheinlich aus den Mauern Baalbeks stammt[1]), kann man vielleicht annehmen, daß die römische Stadtanlage in diese Zeit fällt (Ausgang des 1., Anfang des 2. Jahrhunderts). Aus der Lage der vier Haupttore läßt sich die Führung der Hauptstraßen, des von SO. nach NW. laufenden Cardo und des von SW. nach NO. laufenden Decumanus, ungefähr erschließen. Der **H**-Tempel mit seinen Höfen und der **B**-Tempel liegen nun ganz unsymmetrisch dazu und lassen sich auf keine Weise ihnen einordnen. Dagegen könnte der **R**-Tempel, der eine völlig abweichende Orientierung nach N. 39° W. hat, sich der Decumanuslinie angepaßt haben, was mit der aus anderen Gründen erschlossenen Datierung durchaus im Einklang stehen würde.

KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG.

Während die vorangehenden Untersuchungen der Bauornamentik wesentlich auf die Datierung abgezweckt waren, wobei sich allerdings bereits vielerlei bezeichnende Streiflichter auf die kunstgeschichtliche Stellung der Bauten von Heliopolis ergaben, muß ich doch auch in allgemeinerem Zusammenhang im Rahmen der syrischen und der Reichskunst überhaupt auf diese Frage zu sprechen kommen. Der alles ergreifende Umschwung, die Abwendung von dem Wirrwarr der späthellenistischen Zeit zu den klaren und großen Linien der Architektur in der frühen Kaiserzeit erfolgt zu gleichmäßig und unvermittelt, als daß man ihn nicht ohne weiteres in Beziehung setzen sollte zur gleichzeitigen politischen Neuordnung der Mittelmeerländer unter römischer Führung durch Augustus. Wir erkennen einen grundlegenden Wandel der ganzen geistigen Haltung, der Anschluß an das große Weltreich erzeugt eine neue großartige Baugesinnung; ein bezeichnendes Beispiel dafür liefert die Idumäerdynastie in Palästina, besonders Herodes I. (37—4 v. Chr.), auf den ich im folgenden noch öfter zu sprechen

[1]) A. a. O.

[2]) Corpus Inscript. Lat. III. Suppl. Nr. 14165 (?), die Verifizierung dieser Notiz aus der Zeit meines Athener Aufenthaltes ist mir leider nicht gelungen.

komme. Wie der Kaiserkult eine der religiösen Grundstützen der Reichseinheit war, so werden die allerorten neu entstehenden Kaisertempel, dem Kultus der *dea Roma* und des Augustus geweiht, und die Kapitolien der lateinischen Kolonien, nach hauptstädtischen Mustern gebaut, zu Vorkämpfern und Trägern der neuen Einheitsbewegung. Freilich hing es von der Stärke der bereits vorhandenen künstlerischen Tradition wie von dem Grade der inneren Verbundenheit mit der gesamten Reichskultur ab, inwieweit das Neue Geltung gewinnen konnte. Im Nabatäerlande mit seiner Hauptstadt Petra, das nur Randgebiet war und im wesentlichen bis 106 n. Chr. unter seinen einheimischen Fürsten selbständig blieb, hielten sich bis in die trajanische Zeit und darüber hinaus die dort allmählich durchgedrungenen (alexandrinisch-)hellenistischen Formen in der Abwandlung, die wir als nabatäisch zu bezeichnen gewöhnt sind, und erst die neue Hauptstadt der Provincia Arabia nach der trajanischen Eroberung (106 n. Chr.), Bosra, fügt sich voll in das Bild der südsyrischen Provinzialarchitektur ein. Auf der anderen Seite stellt Kleinasien im stolzen Bewußtsein seiner großen Traditionen sich nur teilweise und zögernd auf die neue Weise ein[1]), es hält auch in der Kaiserzeit innerlich durchaus an seinem Hellenismus fest, dessen Kernland es bleibt, um ihn am Ende Konstantinopel als Erbe zu geben. Für Griechenland ist offenbar die Tatsache von entscheidender Bedeutung geworden, daß die eigentlich allein noch wirtschaftlich blühenden Städte, Nicopolis-Actium, Patrae und Korinth römische Koloniestädte sind, in denen das Römertum bzw. das auf seine Art eingestellte Griechentum tonangebend wurde (daher die Abweichungen von der hellenistischen Tradition s. o. S. 173), während die alten Städte an ihrem eigenen Ruhme sich allmählich aufzehrten, jedenfalls von sich aus keine größeren Bauten mehr durchführten — die zunehmende Entvölkerung erforderte keine Neubauten — und vorzugsweise die Bildhauerei pflegten, wobei sie sich auf bestimmte Zweige spezialisierten, besonders die Fabrikation von Sarkophagen und Porträtbüsten. Für Nordsyrien, den Kreis um Antiochia herum, mag wohl ursprünglich das Gleiche gegolten haben wie für Kleinasien, bei der starken Zerstörung, dem Mangel an Denkmälern vermögen wir aber vorläufig kein klares Bild zu gewinnen. Jedenfalls steht die Anlage des großen Beltempels in Palmyra trotz allem, was nur aus orientalischer Tradition zu erklären ist, viel stärker unter hellenistischen Traditionen als etwa Baalbek (s. u. S. 194) und das könnte auch von dem Wenigen gelten, was bis jetzt von Apamea (Kalat el Mudik) bekannt ist[2]). Für die spätere Zeit ist jedoch bezeichnend, daß sowohl bis nach Garni in Armenien hinauf (s. o. S. 168) wie bis in die südostkleinasiatische Ecke hinein, nach Lagon nördlich von Adalia[3]), die in Südsyrien geläufigen Formen vordringen und daß sich bereits der kleine Tempel in Palmyra in der Hauptsache dazu hält.

[1]) Vgl. jedoch den Augustus- und Romatempel von Ancyra mit dem Mithridatestor von Ephesos und den aus der gleichen Zeit stammenden Kaisertempel von Mylasa oder das Trajaneum in Pergamon, also Tempel des Kaiserkultes, mit den Tempeln von Aizanoi oder Aphrodisias (s. u. S. 184ff.).

[2]) Butler, Architecture, 52ff.

[3]) Moretti, Rovine di Lagon: Annuario del R. Istituto ital. di Atene III 1921, 139 Abb. 67: das lesbische Kyma hat den syrischen, nicht den kleinasiatischen Typ.

In Südsyrien wird die ohnehin schwache und nur durch verhältnismäßig wenige Städte gestützte hellenistische Tradition durch die politisch ausgreifende Reaktion des makkabäischen, hasmonäischen Judentums in der Dekapolis fast völlig gebrochen. Die Ankunft der Römer wird als Befreiung empfunden, was in stärkster Weise dadurch zum Ausdruck kommt, daß in Damaskus wie in der Dekapolis überhaupt die Neuordnung des Pompejus 64/63 v. Chr. als der Beginn eines neuen Zeitalters gerechnet wird, die pompejanische Ära die seleukidische verdrängt[1]). Kein Wunder, daß man dem neu vordringenden Romanismus kaum inneren Widerstand entgegensetzte, der überdies mächtige Förderer hatte. Das waren vor allem die römischen Koloniegründungen z. B. Berytus und Heliopolis in augusteischer, Sichem-Neapolis in flavischer Zeit, die für die vielen infolge der Handelssicherheit und des wirtschaftlichen Gedeihens wieder aufblühenden oder neuentstehenden Städte das Vorbild abgeben konnten. Mit welcher Begierde hier der Anschluß an Rom ergriffen wurde und wie er sich baulich auswirkte, zeigt am besten das Beispiel Herodes I., der auf seinem doch beschränkten Gebiete gleich zwei Städte dem Kaiser Augustus zu Ehren gründete und benannte, Kaisareia (Caesarea ad mare) und Sebaste (an der Stelle des alten Samaria), und Kaisertempel zu ihren Haupttempeln und Mittelpunkten machte. Flavius Josephus berichtet weiter von ihm, daß er in vielen Städten Kaisertempel erbaute, namentlich erwähnt er noch den von Paneas (Cäsarea Philippi) an den Jordanquellen[2]). Daß seine Tätigkeit und die seiner Nachfolger noch weit über sein eigenes Gebiet hinausgereicht hat, und insbesondere der römischen Kolonie Berytus — also über Heliopolis hinübergreifend — zugute gekommen ist, erfahren wir ebenfalls aus Flavius Josephus, der dort den Bau von Exedren, Hallen, Tempeln und Märkten und unter den Nachfolgern von Theatern, Amphitheatern und Thermen (sicher jeweils nur ein Bau der Art!) berichtet[3]).

Baalbek kann uns nun auch veranschaulichen, wie sich der Einfluß einer römischen Kolonie in dieser fremden, teils hellenisierten teils aramäischen Umgebung (s. o. S. 78) geltend macht und ich stelle einige dafür bezeichnende Punkte zusammen. Als Versatzmarken an den Bausteinen begegnen lateinische Zahlzeichen neben griechischen Buchstaben (Baalbek II, 53), die überwiegende Anzahl der im Heiligtum gefundenen Inschriften ist lateinisch, dazu eine Anzahl Inschriften am Bau selbst z. B. eine auf der Türschwelle des **B**-Tempels zu Ehren eines leider nicht genannten Kaisers von einem *T(itus) Fl(avius) Solanus Lampon* (s. o. S. 179), vor allem aber in den Krypten Inschriften vom Typus *Divisio Mosch(i)* (Baalbek I, 112), die doch offenbar Bauabschnitte bezeichnen sollen, die bestimmten Unternehmern zugewiesen waren oder Bauaufsehern, die eine

[1]) H. Guthe, a. a. O., Mommsen V, 471.

[2]) L. Haefeli, Geschichte der Landschaft Samaria. (Alttestamentl. Abhh. herausg. v. J. Nikel, VIII. Bd. 1—2. Heft), Münster 1922, 100ff. — Derselbe, Cäsarea am Meer (Neutestamentl. Abhh. herausg. v. Meinertz X. Bd., 5. Heft) Münster 1923, 18f.

[3]) Flavius Josephus, Bellum Judaicum I, 21, 2—4. G. F. Hill, Catalogue of Greek Coins, Phoenicia, London 1910, S. LII f.

bestimmte Anzahl Arbeiter unter sich hatten. So finden wir dann, auch abgesehen von den Einwirkungen auf die Bauornamentik im ganzen, sowohl am großen Tempel wie am kleineren Stücke, die nur von einem weströmischen Steinmetzen entworfen und ausgeführt sein können, ihrem Akanthuscharakter wie ihrem Aufbau und ihrer ganzen Haltung nach (s. o. S. 89) und nicht nur Kapitelle, auch Stücke des Kranzgesimses besonders der Sima vom **H**-Tempel kommen hierfür in Frage[1]). Diese Stücke sind zugleich alle rein im Geschmack der augusteischen Zeit; so war es in Rom und im Westen modern, als die Kolonie von dort wegging, so haben es die Künstler wohl bis in ihr Alter festgehalten und vielleicht noch den Söhnen als das einzig Richtige empfohlen. Am **B**-Tempel und mehrfach an den Höfen finden wir dann in späterer Zeit eigentümliche Kreuzungen von römischem und östlichem Geschmack, die in ihren verschiedenartigen Abwandlungen kaum definiert und nur von dem erfühlt werden können, der die reinen Ausprägungen der beiden Typen gegenwärtig hat[2]). Mindestens ebenso bezeichnend aber noch auffälliger ist, daß eine ausgeprägte andere Eigenschaft des Westkreises, nämlich das Schloß der Muschelkuppel von Nischen in den Scheitel zu verlegen (gewissermaßen als Gewölbeschlußstein), während die Kanneluren der Muschel im Ostkreise vom Mittelpunkt der Peripherie des Basiskreises unten ausstrahlen, in Baalbek überwiegt, jedoch nicht allein herrscht[3]). Es bleibt aber doch bestehen, daß der Formengeschmack in der Durchführung dem östlichen Empfinden sich angepaßt hat, je später, desto ausschließlicher.

Die größere Frage, die sich nun erhebt, ist aber, ob nur die Bauornamentik in Syrien von Rom abhängig ist, oder ob dieses Verhältnis zugleich der besondere Ausdruck einer allgemeineren Abhängigkeit ist. G. Rodenwaldt hat in einer ausgezeichneten, von großen Gesichtspunkten getragenen Besprechung des zweiten Bandes der Publikation (Deutsche Lit.-Zeitung 1924 Sp. 132ff.) meine Auffassung, die sich in meinem damaligen Sinne nur auf die Bauornamentik beziehen konnte, auch auf das Wesen der architektonischen Schöpfung bezogen und da einen Einfluß des augusteischen Romanismus abgelehnt. Grundriß, Aufriß und Raumgestaltung des großen Tempels haben seiner Auffassung nach nichts Römisches; das Podium hat nichts mit dem Podium des etruskisch-römischen Tempels zu tun, die Hofanlagen sind gleichzeitig geplant und da Rom selbst nichts ähnlich Großartiges in augusteischer Zeit aufzuweisen hat, kommt er zum Schlusse, daß die Gesamtanlage von Baalbek als Kopie eines frühhellenistisch-syrischen Tempelbaues anzusehen sei, deren kunstgeschichtlicher Wert in erster Linie darin bestehe, daß sie uns einen bisher nicht erhaltenen älteren Bautypus vertrete.

GRUNDRISS.

Zunächst stellt sich die Frage: Hat der Grundriß des **H**-Tempels etwas Römisches oder nicht? Ehe sie beantwortet werden kann, müssen wir wissen,

[1]) BuR., Taf. 2, 1.

[2]) Baalbek II vgl. o. S. 90[5]). Baalbek I, Taf. 128. BuR., 62f., Beilage 3, Abb. 24, 25, 27.

[3]) BuR., 63ff.

wie er überhaupt ausgesehen hat und seine Wiederherstellung nachprüfen. Im wiederhergestellten Grundriß (Bd. I Text S. 5, Taf. 14, 17—19) steht nur das Pteron, die äußere Säulenhalle unzweifelhaft sicher. Die Gestaltung der Cella selbst, ihr Abstand vom Pteron, die Vorhalle, die Einstellung der zweiten Frontsäulenhalle in der Höhe der dritten Säule, alles beruht auf Vermutungen und nicht einmal auf den wahrscheinlichsten. Um auf sicherem Boden zu stehen, sind wir

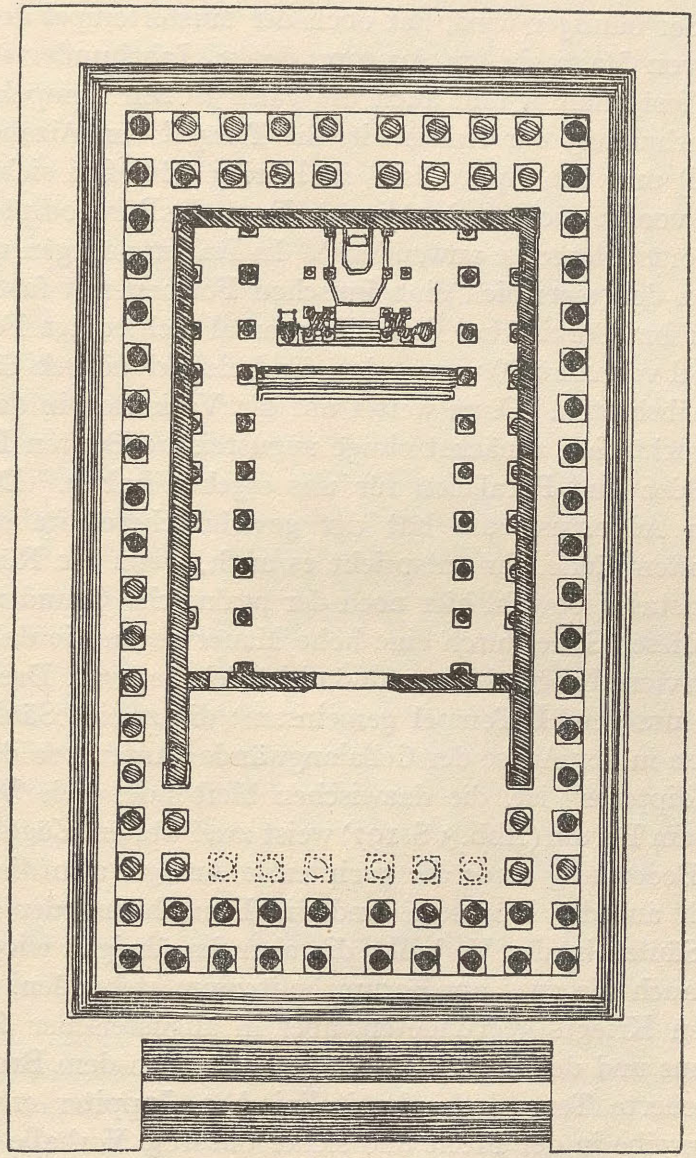


Abb. 1. **H**-Tempel (andere Grundrißrekonstruktion).

auf Analogieschlüsse zunächst vom **B**-Tempel aus, der ja nicht viel jünger ist, angewiesen und wir werden um so mehr dazu ermuntert, da wir sehen, daß er in seinem äußeren Aufbau sich eng an den **H**-Tempel anschließt. Der **B**-Tempel (Baalbek II, Taf. 1—4) hat eine rechteckige Cella mit vorgezogenen Anten, ringsumlaufendes Säulenpteron, an der Frontseite eine doppelte Säulenstellung

in der Achse der zweiten Säule, dazu eine dritte Säule in der Verlängerung der Anten, im übrigen ist die Vorhalle frei, nicht durch Säulen verstellt. Wo finden sich die Vorstufen und Analogien hierzu? Die vorgezogenen Antenwände der Cella sind typischer Bestandteil der griechischen Tempelanlage, nehmen aber dort regelmäßig Säulen als Träger des Querbalkens zwischen die Anten. Wenn die peripterale Anlage gewählt wird, erhält häufig auch der Opisthodom seine Antenvorhalle. Obwohl seit dem Beginn des Hellenismus die Megaronform ohne Opisthodom wieder häufiger wird, hat doch der Mustertempel des Hermogenes, das Artemision von Magnesia, zu Ausgang des 3. Jahrhunderts die klassische Form der Cella festgehalten und auch die ganz großen Tempelanlagen Kleinasiens im 2. Jahrhundert der Kaiserzeit, die Tempel von Aizanoi in Phrygien (Abb. 8, 9 S. 198) und von Aphrodisias in Karien schließen sich ihm an, auch darin, daß sie die von Hermogenes bevorzugte Form des Pseudodipteros jedoch mit einer zweiten Frontsäulenreihe anwenden[1]). In Italien dagegen wird zwar auch schon früh neben den eigentlich einheimischen Formen mit fast quadratischer oder dreigeteilter bzw. dreifacher Cella die schmal rechteckige Form mit Anten z. B. beim Tempel von Alatri[2]) verwendet, die freie nicht durch Säulen verstellte Vorhalle aber beibehalten. Ohne weiter auf die Varianten in der Entwicklung einzugehen, betrachte ich zunächst einige augusteische Bauten Roms, die auch sonst die Vorbilder und Parallelen für uns ergeben haben. Der Mars-Ultortempel auf dem Augustusforum hat der gewöhnlicheren italischen Tradition folgend keine Antenwände, ihr entspricht es auch, wenn die Rückwand durchgeht auf die Peristasis, obwohl hier noch der praktische Grund mitspricht, daß das Forum auf dieser Seite durch eine hohe Mauer gegen die dahinterliegenden häßlichen Häuserviertel abgeschlossen und nicht sichtbar war. Drei Eigenschaften hat er aber mit unserem **B**-Tempel gemeinsam: die zweite Säulenreihe an der Front: die Säulen in der Achse der Cellalangwände (Anten), so daß die Vorhalle durchgehends „dipteros" ist, die dazwischen bleibende; freie Vorhalle[3]). Der Castorentempel am Forum (Abb. 3 S. 197) weist zwei weitere Züge auf, die für den **B**-Tempel von Bedeutung sind: die peripterale Anlage, also die Durchführung der Säulen auch auf der Rückseite und die Fortführung der Cellalangwände (Anten) durch Säulen in der Vorhalle, die aber im übrigen wieder freibleibt[4]). Ähnlich waren auch die zwei am Forum holitorium stehenden, am Beginn des ersten punischen Krieges gegründeten, aber in augusteischer Zeit erneuerten Tempel des Janus und der Spes[5]). Der von Sulla nach dem Brande des Jahres 83 v. Chr. erneuerte Tempel des kapitolinischen Juppiter erhielt sogar eine dreifache Säulenreihe in der Front und sicher die freie Vorhalle vor seiner dreifachen Cella. Noch klarer prägt sich die tiefe freie italische Vorhalle im Grund-

[1]) Magnesia, a. a. O., 43, Abb. 30; Springer-Wolters [12]1923, 382 Abb. 717. Aizanoi: Ph. Le Bas-S. Reinach, Voyage Archéologique, Paris 1880. Asie Mineure, Taf. 18ff., Texier-Pullan, The principal ruins, Taf. 11ff. Aphrodisias: Texier-Pullan, Taf. 26ff.

[2]) Springer-Wolters, 447, Abb. 852.

[3]) Ebd., 484 Abb. 925.

[4]) O. Richter, Der Castortempel am Forum Romanum. Archäol. Jahrb. XIII, 1898, 99ff., Taf. 8.

[5]) Durm, a. a. O., 543 Abb. 616.

riß bei den lediglich prostylen oder pseudoperipteralen Tempeln aus, wie sie unter römischem Einfluß zuerst in Italien, in Paestum, Pompeji, Cori[1]), dann in immer zunehmender beinahe unübersehbarer Zahl in allen romanisierten Westprovinzen, insbesondere im lateinischen Nordafrika bekannt sind. Am peripteralen Kapitolstempel der trajanischen Kolonie Thamugaddi (Timgad) beobachten wir dabei den besonders engen Anschluß an das italische Vorbild, insofern einerseits die charakteristische durchgehende Cellarückwand, andererseits die Säulen in der Fortsetzung der Anten, aber innen freie, unverstellte Vorhalle übrigens mit Anten vorliegt, dazu natürlich Podium und anderes Wichtige (s. u. S. 193). Beim Kapitol von Lambaesis, das eine doppelte Cella hat, aber gemeinsame Frontsäulenhalle, ist in eigenartiger Weise für beide Zellen die freie Vorhalle gewahrt[2]). Wie verhält sich dazu der Osten? Vom Zentrum des kaiserzeitlichen Hellenismus kennen wir bereits die repräsentativsten Bauten der ganzen Zeit, die streng in hermogenianischer Tradition stehen auch dadurch, daß sie das jonische Kapitell verwenden, Stufentempel bleiben, mitten im Peribolos stehen (s. u. S. 194). Aber auch der Augustustempel von Ancyra hängt unter diesem Gesichtspunkt an klassischer Tradition, nicht minder eine Anzahl Tempel im südlichen Kleinasien. Nur der Tempel des Augustus und der Roma von Mylasa fällt unter allen Gesichtspunkten heraus, insofern er Podiumtempel ist, antenlose Cella und tiefe Vorhalle hat[3]). In Syrien ist das Bild hier wie in den folgenden Untersuchungen ein ganz anderes. Der für die Westprovinzen typische pseudoperipterale Tempel mit tiefer unverstellter Vorhalle findet sich z. B. am kleinen Tempel von Palmyra, auf der Burg von Ammân, am Jupiter-Balmarcodestempel von Der el Kalach bei Beirut. Ganz entsprechend wie das Kapitol von Timgad ist der Artemistempel von Gerasa gestaltet, insofern er peripteral angelegt ist, die Säulen in der Fortsetzung der Anten, aber freie Vorhalle hat[4]). Betrachten wir nunmehr wieder den **B**-Tempel, so ist klar, in welche Reihe er sich einstellt. Aber auch für den **H**-Tempel haben wir daraus einige Schlüsse zu ziehen. Im syrischen Kreise erscheint es mir ausgeschlossen, ihn als Pseudodipteros zu rekonstruieren, wozu sich B. Schulz nach mancherlei Erwägungen entschließt; er stünde vollkommen vereinzelt und es ist nicht einzusehen, warum ihm dann der **B**-Tempel nicht auch hierin gefolgt sein sollte. Die allein erhaltenen Fundamentreste lassen, wie auch B. Schulz zugibt, die Möglichkeit, die Cellawände in die Achse der zweiten Säulenreihe zu legen und

[1]) Paestum: Koldewey-Puchstein, a. a. O. Pompeji, Juppitertempel am Forum: Mau, Pompeji in Leben und Kunst, Leipzig [2]1908, 59 Abb. 20. Fortuna-Augustatempel: ebd., 129 Abb. 62. Venus Pompeiana: ebd., 123, Abb. 61. Cori: Delbrueck, a. a. O., Taf. 15.

[2]) Timgad: St. Gsell, Mon. Ant. Algérie I, 138 Abb. 40. Lambaesis: ebd., 144 Abb. 42. Dazu die zahlreichen Beispiele bei Cagnat-Gauckler, Monuments historiques de la Tunisie I, Temples payens, Paris 1898.

[3]) Ancyra: Texier-Pullan, Taf. 22ff. Termessos, jonischer Haupttempel: Lanckoroński II, 81 Abb. 32 Taf. 3; Sagalassos: ebd., 149 Abb. 121 Taf. 23f. Mylasa: Pococke a. a. O.

[4]) Palmyra: Wood, Taf. 27. Ammân: Syria II A, 39 Ill. 24. Der el Kalach: Texier-Pullan, Architecture byzantine, London 1864, 87. Gerasa: H. Guthe, Gerasa (Das Land der Bibel, Bd. II, Heft 1—2), Leipzig 1919, 18, Abb. 2 (nach Schumacher).

dann im Innern der breiten Cella zwei Säulenreihen an die Stelle der jetzt angenommenen Cellawände zu stellen, die für die Überdeckung der Cella konstruktiv günstiger sind als der jetzt vorgeschlagene Grundriß. Diese innere Säulenstellung weist bei ungleich geringerer Breite der Kapitols(Forums)tempel in Pompeji und, was für uns noch schwerwiegender ist, nach den Fragmenten des kapitolinischen Stadtplanes, also einer antiken Grundrißzeichnung, der in so vieler Hinsicht vorbildliche Castorentempel am römischen Forum sicher auf[1]). Wegen geringerer Breite der Cella konnte am **B**-Tempel eine Halbsäulenstellung der Wand vorgeblendet werden. Ich glaube auch nicht, daß die zweite Frontsäulenreihe erst in der Achse der dritten Säule anzunehmen ist und halte es für durchaus möglich, daß bei einer so gewaltigen Tempelanlage drei Frontsäulenreihen durchgeführt waren. Das würde dem Vorbild des kapitolinischen Juppitertempels in Rom entsprechen. Wenn aber nur zwei, dann in unmittelbarer Folge, wie am **B**-Tempel und beim Augustusforum in Rom; im übrigen Durchführung der Säulen in der Achse der Cella und freie Vorhalle (Abb. 1, eigener Rekonstruktionsentwurf). Ein solcher Grundriß widerspricht dem Befund in keiner Weise und empfiehlt sich durch die strenge Analogie zum **B**-Tempel, aber auch zum ganzen Kreis verwandter Bauten, die bei den sonstigen Beziehungen den Ausschlag geben müssen. Vom Grundriß des **B**-Tempels aber und damit auch des **H**-Tempels und des Artemistempels in Gerasa und der anderen genannten oder verwandten Bauten in Syrien kann man mit Sicherheit behaupten, daß sie etwas Römisches haben, nämlich mindestens die besondere Gestaltung der Vorhalle und was für den Aufbau damit zusammenhängt.

DAS PODIUM.

Dafür spricht auch das Vorhandensein des Podiums. Zwar behauptet Rodenwaldt, daß dieses syrische Podium nicht vom etruskisch-römischen abhängig bzw. etwas von ihm Wesensverschiedenes sei, „auf ihm konnte die Peristasis des großen Tempels rings umwandelt und von ihm betreten werden, während das italische Podium . . . den Eintritt nur an der Front erlaubte". Aber das Podium selbst konnte auch hier, ebenso wie in Italien, nur von der Front her betreten werden und auch bei italischen Peripteraltempeln in der Art des Castorentempels konnte man, einmal auf dem Podium angelangt, die Peristasis rings umwandeln und von ihm aus betreten. Der Unterschied liegt nur darin, daß auf dem Podium sowohl beim **H**- wie beim **B**-Tempel noch einmal eine Stufenanlage angebracht ist, eine äußerliche Reminiszenz an hellenistische Traditionen, wie wir sie auch im Gebälk vereinzelt fanden, äußerlich, weil die Stufenanlage kein wirklicher Stylobat wie beim griechischen Tempel ist, auf dem die Säulen standen, sondern die Basisblöcke greifen durch diese Stufenanlage hindurch (Baalbek I, 58; II, 4). Ist nun das Podium selbst in syrischer Tradition begründet, schon beim Tempel von Jerusalem (doch wohl dem salomonischen?) oder beim Atargatistempel von Hierapolis-Bambyke vorhanden gewesen?

Wer für den Tempel von J e r u s a l e m ein Podium annehmen will, kann sich

[1]) Archäol. Jahrb. XIII 1898, 113 Abb. 10.

nur auf eine dunkle, nicht sicher erklärte Stelle bei Ezechiel 41, 8 berufen, zu der E. Kautzsch (Die hl. Schrift des A. T. Tübingen [4] 1922, S. 986f. Anm. f) bemerkt: „Wörtlich aber sinnlos: Und ich sah — dem Tempel (war) Höhe ringsum. Dafür vorgeschlagen: Und rings um den Tempel war ein erhöhtes Pflaster sichtbar. Damit wäre eine Erhöhung rings um das Tempelhaus mit dem Anbau herum

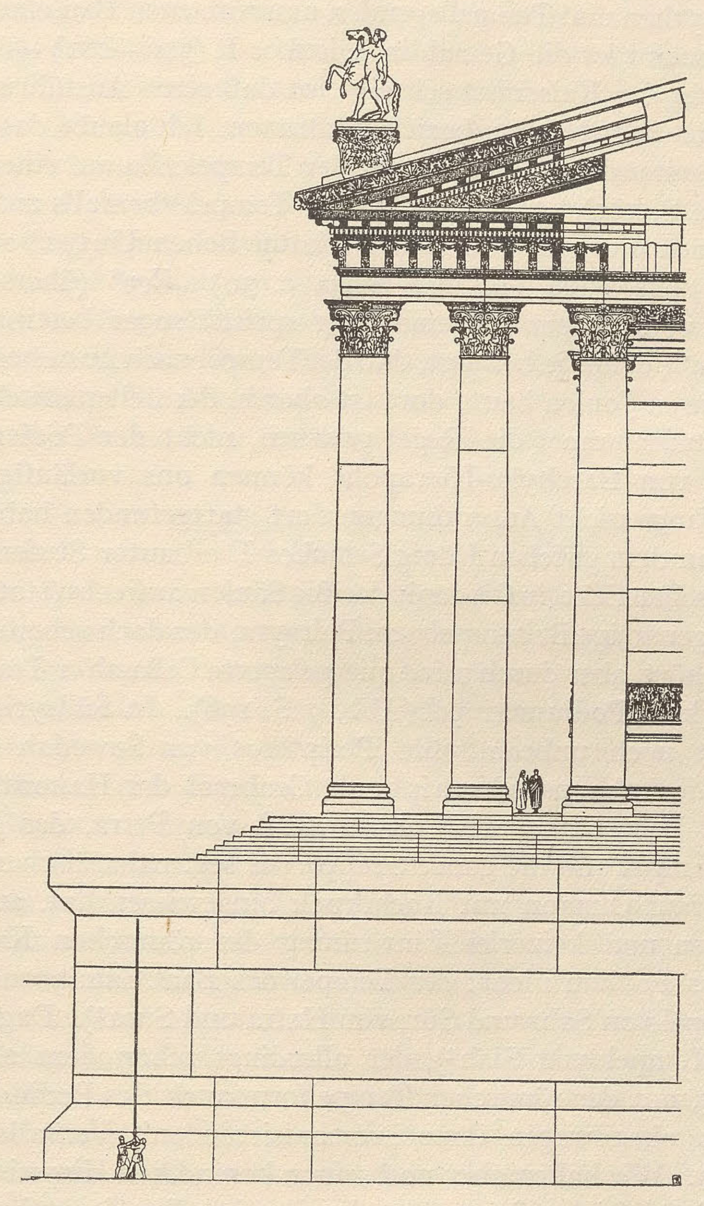


Abb. 2. Die westliche Ansicht der Nordwestecke des Tempels rekonstuiert.
(Nach Baalbek I Taf. 22.)

gemeint; sie müßte sich dann auch vor dem Eingange hinziehen und die zehnstufige Treppe zunächst auf diese Erhöhung führen. Ob die Vorstellung richtig ist, läßt sich nicht entscheiden, aber sie ist wenigstens nicht unwahrscheinlich". Das ist alles. Die zehnstufige Treppe bedingt jedenfalls kein Podium in unserem Sinne, sie kann auch dazu gedient haben auf dem hügeligen Gelände des

Tempelberges zu der Terrasse hinaufzuführen, auf der der Tempel stand, so wie es noch heute auf dem Haram Treppen zu verschiedenen Terrassen gibt. Und was der dunkle Ausdruck „Höhe" bedeutet, wissen wir eben nicht. Bezüglich der Beschreibung des Tempels von Hierapolis-Bambyke ist zu bemerken, daß Ps.-Lukian (De dea Syria, c. 28ff., Baalbek II, 110f.) zwar den schon von Kultmythen und Tempellegenden umsponnenen Bau einer sagenhaften Stratonike — gemeint ist die Gemahlin Seleukos I. (306—281) — im Auge hat, aber erst mitten in der Kaiserzeit schreibt, so daß seine Ausführungen sich auf einen späteren Um- oder Neubau beziehen könnten. Ich glaube das nicht einmal, weil die richtig verstandene Beschreibung der Tempelcella auf einen altsyrischen Typus führt (s. u. S. 189). Jedenfalls lag der Tempel ebenfalls auf einem Hügel mitten in der Stadt und auf einem zwei Klafter hohen Unterbau: soviel und so wenig besagt das Wort (De dea Syria c. 30) „ἕδρη" (übersetzt crepido). Die unmittelbar vorausgehende Bemerkung spricht sogar bestimmt gegen die Deutung „Podium"; denn sie bezeugt, daß der Tempel nach Aussehen und Werkart so ist, wie man sie in Jonien baut; dort ist aber in der hellenistischen wie in der Kaiserzeit der Stufentempel die Regel gewesen, nicht der Podientempel.

Die Ruinen von Bambyke-Hierapolis können uns vorläufig keinen Aufschluß geben, solange nicht Ausgrabungen dort stattgefunden haben, wohl aber steht noch ein von dem gleichen König Seleukos I. erbauter Stufentempel in der südostkleinasiatischen Ecke, in Olba mit dreißig Säulen aufrecht (statt ursprünglich 32). Auch der eigenartige Beltempel von Palmyra, der doch schon in den Beginn der Kaiserzeit gehört, aber durch seine quergelagerte Cella alter Tradition irgendwie anhängt, ist kein Podiumtempel (Abb. 7 S. 198). In Südsyrien ist der von römischer Kunst noch unbeeinflußte Peripteros von Suwedah kein Podiumtempel und das dorische pseudoperipterale Grabmal der Hamrath ebenda hat Stufenunterbau. Der späthellenistische Tempel von Petra, das Kasr Fira'un, ist kein Podiumtempel und die ganze Gruppe der sog. nabatäischen Heiligtümer, die indessen, worauf Ölmann mit Nachdruck hingewiesen hat, auf altsyrischer Tradition beruhen und keinerlei Einwirkung der römischen Kunst erkennen lassen, kennt das Podium nicht: der Tempel des Baal Samin und des Dusares in Siah, die Tempel von Sahr und Sûr, von Hatra und Susa[1]). Dagegen erscheint beim jüngsten Tempel von Siah[2]), der allerdings schon dem 2. Jahrhundert n. Chr. angehört, mit der römischen Tempelform auch das Podium und Podientempel sind die oben wegen ihrer „romanisierenden" Vorhalle angezogenen Tempel sämtlich. Wir haben aber noch einen besonderen Hinweis auf den Weg, auf dem dieser Typus in den Osten vorgedrungen ist: Der Tempel, den Herodes I. im Jahre 25 v. Chr. in Sebaste auf dem höchsten Punkte der Stadt, an der Stelle, wo ehemals Palast und Tempel der altisraelitischen Könige standen, dem Gotte

[1]) Olba: Archäol. Anz. 1909, Sp. 434ff.; Österreich. Jahreshefte 1915, Beiblatt Sp. 33ff. Palmyra: Wood, Taf. 3, 16. Suwedah, Tempel: Butler, a. a. O.; Grabmal der Hamrath: M. de Vogüé, Syrie Centrale, Paris 1865, Taf. 1; Butler, 324ff. Petra: Petra, 58, Abb. 50. Nabatäische Tempel: Archäol. Anz. 1921, 273ff. Abb. 3.

[2]) Syria II A, 394, Ill. 341.

Augustus und der Göttin Roma baute, war ein mächtiger Podiumtempel auf hoher Fronttreppe, der weithinaus in das Land prangte[1]), und so ähnlich muß auch der Tempel in Caesarea, der sicher auf einem Hügel mitten in der Stadt lag, gebaut gewesen sein und wohl alle die zahlreichen Kaisertempel, die Herodes I. nach dem Zeugnis des Flavius Josephus allerorten gebaut hat. Wir stoßen also wieder auf die große Bedeutung, welche die Tempel des Kaiserkultes für die Romanisierung des Ostens — schon 25 v. Chr.! — hatten. Das trifft in gewissem Grade selbst für Kleinasien zu, das sich ja dem vordringenden Romanismus gegenüber am ablehnendsten verhielt, aber andererseits doch auch den Byzantinismus im Blute hatte: z. B. sind der schon öfter genannte Augustus- und Romatempel in Mylasa und das Trajaneum, dem die schönste Stelle der Burg in Pergamon eingeräumt wurde, Podientempel. Vor allem aber ist in Italien und in den Westprovinzen, in denen die Romanisierung vollständig war, der Podiumtempel unausweichliche Regel. So bleibt bis zum sicheren Erweis des Gegenteils die einzige den Tatsachen entsprechende Annahme, daß das Podium von Rom aus wie in die Westprovinzen so auch nach Syrien vorgedrungen ist, um so mehr, als sich mit dem Podium hier wie dort meistens die freie Vorhalle verbindet.

ADYTON UND THALAMOS.

Auch für das Adyton und den erhöhten Chor, der am **B**-Tempel und in verschieden abgewandelten Formen an anderen syrischen Tempeln der Kaiserzeit auftritt, stelle ich die Herkunftsfrage. Man nimmt nur zu gern ohne weiteres an, daß es sich dabei um einen spezifisch syrischen Bestandteil der Tempelanlage handle. Aber die genauere Kenntnis unverfälscht syrischer Tempelanlagen zeigt uns vielmehr, daß die quadratische Cella des Tempelhauses ein inneres wieder mit Mauern umschlossenes Allerheiligstes umgibt, das durch Türen zugänglich ist. Diese Anlage ist vollkommen gesichert beim Baal-Samintempel und Dusarestempel in Siah, am Tempel von Sahr[2]) und der zugehörigen Gruppe. Wenn wir davon ausgehen und die Beschreibung des Atargatistempels von Hierapolis-Bambyke bei Ps.-Lukian lesen, so ergibt sich, meine ich, mit voller Klarheit, ein von den syrischen Tempeln der Kaiserzeit verschiedenes, aber zu den obigen stimmendes Bild; denn es heißt (c. 31): „Innen ist der Tempel nicht einfach, sondern ein anderer „Thalamos“ ist in ihm errichtet. Auch zu diesem führt eine kleine Treppe. Er ist nicht mit Türen versehen, sondern nach vorne ganz geöffnet“. Mir scheint, daß eine Ädikula wie in Baalbek oder gar eine Nische wie im Tychaion von Sunamen und verwandten Bauten niemals in dieser Weise beschrieben sein könnte, wohl aber eine innere Cella, in ähnlicher Form wie bei der „nabatäischen“, richtiger der altsyrischen Tempelgruppe, was auch entwicklungsgeschichtlich die nächstliegende Annahme ist. Das Adyton gehört vielmehr in eine andere Reihe. Schon die archaischen Tempel Westgriechenlands und Si-

[1]) Zeitschr. d. Deutschen Palästina-Vereins XXXVI 1913, 53 (H. Thiersch).

[2]) Siah, Baalsamintempel: Syria II A 375, Ill. 325; Dusarestempel, ebd., 386, Ill. 335. Sahr: ebd., 442, Ill. 387.

ziliens unterscheiden sich von den ostgriechischen durch das Adyton, eine eigene Kammer für das Kultbild, die am Ende der Cella, nicht von ihr eingeschlossen, lag[1]. Der Dreigötterkultus (kapitolinische Trias: Juppiter, Juno, Minerva) brachte in der etruskisch-römischen Zeit auf italischem Boden die dreifache Cella. Infolge der Hellenisierung des Tempelbaues, des Eindringens der einheitlichen langgestreckten Cella, die allerdings den italischen Typus nicht völlig verdrängte, wird die Dreiteilung in die Cella selbst auf die Basis der Kultbilder übertragen. Das veranschaulicht uns der Juppitertempel am Forum in Pompeji, von der römischen Kolonie als ihr Kapitol eingerichtet. Im Hintergrunde der Cella liegt ein 3½ m hohes, architektonisch gestaltetes Podium, das im Innern drei Hohlräume aufweist und sicher für die Aufstellung der drei Kultstatuen der kapitolinischen Trias diente. Daß man für die Aufstellung des Götterbildes eine große Nische als den geeignetsten Rahmen ansah, wo nicht der Zwang des griechischen Tempelschemas zur gleichartigen Ausbildung der Rückfront zwang, sehen wir (nach dem Fortunatempel von Praeneste[2]) deutlich an zwei augusteischen Tempeln. Der Mars-Ultortempel, dessen Rückwand wegen der hohen Begrenzungsmauer des Augustusforums nicht sichtbar war, hat eine ausladende große Mittelnische, die frei aus der Rückwand heraustrat. Der Fortuna-Augustatempel in Pompeji, der in das Häusergewirr gesetzt wurde, hat ebenfalls die tiefe Mittelnische, der Abgleichung wegen sind hier schon — allerdings tot gebliebene — Nebenräume hergestellt worden. Auch der Venus- und Romatempel auf dem römischen Forum, von Hadrian erbaut, zeigt, daß man die Nische für das Kultbild wählte, wo sie sich verbergen ließ. Wollte oder mußte man das hergebrachte Tempelschema äußerlich belassen und doch eine Nische für das Kultbild herstellen, so mußte sie in den Raum hereingenommen werden mit den unvermeidlichen Seitenkammern, bzw. zurückliegenden Räumen. Der Juppitertempel in Pompeji mit einfachem Podium an der Rückwand für die drei Kultstatuen, denen noch flach eingetiefte Nischen in der Rückwand entsprechen können, der Mars-Ultortempel mit der frei herausgerückten Nische und die durch Seitenkammern ausgeglichene, äußerlich nicht hervortretende Nische sind die drei Grundformen des Adytons; ihre Ausbildung ist keine syrische Angelegenheit, sondern eine solche der Reichskunst, wie die stadtrömischen und vor allem die nordafrikanischen Beispiele beweisen. So hat der Haupt(Kapitols)tempel von Ostia[3]) und ebenso das Kapitol von Timgad an der Cellarückwand drei flache Nischen hinter dem Podium für die Kultstatuen. Das Kapitol von Dugga[4]) eine herausgerückte, runde, rechteckig ummantelte Mittelnische und in der eigentlichen Rückwand flache, rechteckige Seitennischen. So gibt das Kapitol von Sufetulae, im Jahre 139 erbaut, jedem der drei kapitolinischen Gottheiten einen eigenen Tempel, drei in einer Reihe; in den beiden seitlichen ist im hinteren Teil der Cella eine Querwand mit Nische eingezogen, hinter der bis

[1]) Springer-Wolters, 167, Abb. 334ff.

[2]) Delbrueck, Hell. Bauten I Taf. 15 ff.

[3]) Vgl. American Journ. of Archaeol. II, 1907, 55f.

[4]) Cagnat-Gauckler, a. a. O., Taf. I, II.

zur Rückwand der Cella ein toter Raum liegt[1]). In diesen Zusammenhang gehören denn auch die sog. „syrischen" Adyta der Tempel von Aere-Sunamen, Phaena-Mismieh, Selaima-Slem, Kanatha-Kenawat[2]) mit ihren halbrunden Mittelnischen zwischen rechteckigen Seitenräumen, die nur dem Umstande ihre Entstehung verdanken, daß die halbrunde Nische nach außen nicht in die Erscheinung treten sollte, die im Innern räumlich nicht zur Geltung kommen, vielmehr negiert werden, indem man ihre Vorderwand im Schema der römischen Ädikulafassade[3]) ausgestaltet. Dabei schwindet auch für diesen Typus sicherlich jegliche Beziehung zum Liwanhaus, die Oelmann herstellen wollte. Für das Adyton des Tempels von Baalbek bietet aber die erste Gruppe der Kapitolstempel schon die hinreichende allgemein römische Voraussetzung, die nur eine sehr reiche Ausgestaltung im Zeitgeschmack des 2. Jahrhunderts erfahren hat. Daß es sich um das Kapitol einer römischen Kolonie gehandelt hat, ist auch hier nicht vergessen und bestätigt sich durch den ganzen Zusammenhang. Wenn ich zusammenfassend noch einmal darauf hinweise, daß der äußere Aufbau des Pterons sich nach augusteischen Vorbildern bzw. Vitruvianischen Vorschriften richtet, so glaube ich nunmehr mit vollem Rechte die Behauptung Rodenwaldts umkehren zu können. Der **H**-Tempel wie der **B**-Tempel in Baalbek sind nach Grundriß, Aufriß und Raumgestaltung unmittelbar von weströmischen Vorbildern abhängig.

DIE GESAMTANLAGE.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, ob etwa die Gesamtanlage des **H**-Tempels mit den Propylaen und Höfen in ihrer monumentalen Abzweckung auf den im Hintergrunde liegenden, jedoch alles überragenden Tempel syrisch-orientalisch ist, wie Rodenwaldt glaubt; er führt das Prinzip der Axialität und den Richtungsgehalt der Tempelanlage auf ägyptische Einflüsse zurück. Mag sein. In unserem Falle besteht in der architektonischen Idee der tiefgreifende Unterschied, daß dort der Zielpunkt der Anlage, der Barkensaal mit den umgebenden Kapellen, der niedrigste und dunkelste Teil der Anlage ist, hier der höchste, am stärksten hervorgehobene. Vor allem spricht aber das, was wir von syrischen Tempeln wissen, nicht zugunsten seiner Annahme. Der Tempel von Hierapolis-Bambyke lag inmitten der Stadt auf einer Anhöhe, von einer doppelten Peribolosmauer, einer älteren und einer erst kurz vorher erbauten umgeben. Die großen Propylaen lagen, wie Ps.-Lukian ausdrücklich sagt, gegen Norden, der Tempel dagegen mit seiner Hauptfront nach Osten. Man kann sich dabei nicht auf die kaiserzeitliche Anlage von Damaskus berufen, die inmitten des Marktes lag und deshalb wie der Markt selbst vier Zugangstore hatte. Ps.-Lukian kennt nur ein Propylon, wie es ja auch die Regel ist; und selbst wenn es einen östlichen Zugang gegeben haben sollte, so war er nebensächlich. Das

[1]) Ebd., Taf. VIII—X.

[2]) Zusammengestellt von F. Oelmann, Hilani und Liwanhaus, Bonner Jahrbb. 127 (1922), 231, Abb. 37 b, c, d, e.

[3]) Syria II A 316ff. besonders Ill. 292 unten (Sunamen).

nach Norden gelegene Propylon ist seiner auffallenden Größe wegen beschrieben, dort standen auch die beiden hohen Phalloi. Es hat nun mit einem nach Osten gerichteten Tempel nicht in einer für Baalbek vorbildlichen Art verbunden sein können; auch von einer besonderen Ausgestaltung der Höfe erfahren wir nichts, es war wahrscheinlich eine einfache Peribolosmauer vorhanden wie ehemals am gleichzeitigen Tempel von Olba. Auch der Beltempel von Palmyra, der frei in einem riesigen Tempelbezirk liegt, entspricht hierin ebensowenig dem angenommenen frühhellenistisch-syrischen Vorbild wie der Tempel von Damaskus, der noch am allerersten, weil in einer seit alter Zeit bedeutenden Stadt gelegen, an hellenistische Tradition gebunden sein mußte, es in der Tat ja auch ist. Vor allem möchte ich die Aufmerksamkeit noch einmal auf das eigenartige Höhenheiligtum von Siah lenken, das mir in tieferem Sinne mit Baalbek in Parallele zu liegen scheint (Abb. 5 S. 197). Wir haben in beiden Fällen einen Tempel des höchsten Himmelsgottes, der auch ein Gott des Ackerbaues gewesen sein mag, in naher Verbindung mit einem Tempel des Gottes, der Schützer des Weinbaues war, und in etwas weiterem Abstand einen dritten Tempel, der einer nicht sicher festzustellenden Gottheit angehört. Die drei Tempel in Siah sind auf ansteigendem Berggelände auf verschiedenen Terrassen angelegt, dem Gelände angepaßt, ohne sichtbares Streben nach besonderer Monumentalität und ohne mit Hilfe großer Substruktionsbauten eine mächtige axial-symmetrische Anlage herzustellen. Nur der Eingang zum Theatron des Baal-Samintempels liegt in gleicher Achse mit dem Eingang des Tempels selbst[1]), dieser aber nicht einmal am Ende der seinetwillen hergerichteten Terrasse und seines Peribolos, sondern von ihm abgerückt. Während ich es für durchaus wahrscheinlich halte, daß in Baalbek kultlich derselbe Grundgedanke vorliegt wie in Siah, sehe ich baulich höchstens den einen Anklang, daß man den Altarhof für ein riesig gesteigertes Theatron auffassen könnte, in der eigentlich baulichen Idee aber nur scharfe Gegensätze.

Einen Hauptgrund gegen die Annahme der Vorbildlichkeit des Westens sieht Rodenwaldt darin, daß das augusteische Rom selbst keine entfernt so großartige Anlage hatte, die als Vorbild hätte dienen können, indem er dabei die Voraussetzung macht, daß die ganze Anlage in dieser Form gleichzeitig wenigstens geplant sein müsse. In der Tat ist aber, wie das Bauornament sicher ausweist, die ganze Hofanlage erst im 2. Jahrhundert erstanden und zwar hat man nicht, wie es als wahrscheinlich angesehen werden könnte, vom Tempel an nach Osten, sondern ebenso wie an den Tempeln selbst, an der Ostfront beginnend nach dem Tempel hin gebaut (s. o. S. 92f.), im Gegensatz zu der allgemein vertretenen Ansicht. Es gibt nun noch einen ganz positiven Grund gegen die Annahme einer gleichzeitigen Planung des Tempels und des Altarhofes in der gegenwärtigen Form. Das Tempelpodium (Baalbek I, S. 55) wurde am Ost- also Frontende auf der Nord- und Südseite von der westlichen Stützmauer des Altarhofes überbaut, „es sollte also ursprünglich weiter nach Osten bis an den Fuß

[1]) Butler berichtigt Syria II A, 379 ausdrücklich den Irrtum auf dem Lageplan des hl. Bezirks, Vorsatzblatt zu S. 365; Ill. 324, S. 373 ist korrekt.

der Tempeltreppe reichen. Man hat aber wohl bei Anlage des Hofes auf die Ausführung in dieser Ausdehnung verzichtet." So dürfen wir mit Bestimmtheit eine gewisse Änderung des ursprünglichen Planes annehmen und auf den Baumeister, der im 2. Jahrhundert, mit den Propyläen beginnend, die Höfe gebaut hat, zurückführen. Damit entfiele für uns die Notwendigkeit nach einem augusteischen oder früheren Vorbild zu suchen. Aber wir brauchten auch in diesem Falle nicht verlegen zu sein: ist doch schon seit der spätrepublikanischen Zeit unter Sulla und allmählich fortgeführt in Präneste zusammen mit dem Fortunatempel ein vielleicht in der ganzen Antike unübertroffenes Vorbild geschaffen worden, das in organischer Bewältigung eine Anzahl Heiligtümer und Profanbauten, eine ganze Stadt in axialer Symmetrie am Bergabhang aufbaut und in einem krönenden Rundtempel gipfeln läßt[1]).

Handelt es sich aber erst ums 2. Jahrhundert, so springt ohne weiteres das Vorbild des Trajansforums (Abb. 4 S. 197) ins Auge, mit dem das Heliopolitanum manche große Hauptmaße und Eigenschaften gemeinsam hat, die Gesamtlänge von ungefähr 300 m, den Haupthof mit ungefähr 130 m Seitenlänge, die Folge von Propylaen, Höfen und dem Podiumtempel im Hintergrunde[2]). Nun gibt es freilich viele, die mit dem Hinweis auf den Namen des Apollodoros von Damaskus ihr „*ex oriente lux*" rufen und die Frage damit für beantwortet halten. Aber ich glaube bestimmt, daß sie auf dem Irrwege sind. Es ist schon oben (S. 171 f.) wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die Bedeutung des Apollodoros auf einem anderen Gebiete liegen muß, wo wir plötzlich ein Abbiegen von dem bisher begangenen Wege in Rom und nur dort feststellen können, während im Bauen selbst, in der Planung, Konstruktion und Technik keinerlei derartige Einwirkungen zu bemerken sind, die Entwicklung, die durchaus bodenständig ist, ruhigen Fortgang nimmt. Das Trajansforum ist ja auch nur das letzte Glied in der großen Reihe der Kaiserfora, das gerade wichtige Züge des Augustusforums fortführt: die axiale Anlage mit dem Podiumtempel im Hintergrund gegenüber dem Eingang und den mächtigen Exedren in der Querachse. Zudem wissen wir noch, daß Augustus seine viel weitergehenden Pläne nicht ausführen konnte, weil er, wie Sueton, ausdrücklich bezeugt, die Enteignung der Hausbesitzer im dichtestbewohnten Viertel der Stadt nicht übertreiben wollte (Suetonius, Aug. 51: *forum augustius fecit non ausus extorquere possessoribus proximas domos*). Auch das Forum transitorium hatte seinen Tempel am Ende des langen schmalen Säulenhofes. Es gehört aber überhaupt zu den kennzeichnenden Zügen der kaiserzeitlichen Forums- bzw. Kapitolsanlagen, die hierin schon von spätrepublikanischen bestimmt sind, den Tempel in den Hintergrund eines großen Hofes zu stellen, in der Regel in streng axialer Bindung mit dem Haupteingange. Nordafrika bietet uns eine Auswahl von Beispielen, bei denen kein anderer Einfluß als der römische in Frage kommen kann. Gleich das schon wiederholt erwähnte Kapitol von Timgad zeigt uns den typischen Zug, daß die

[1]) Durm a. a. O., 541. Abb. 613; Z. f. Geschichte d. Architektur II, 1908/09, 203 ff.

[2]) O. Richter, Topographie von Rom, München [2]1901 (Iwan Müllers Handb. d. kl. Alt. III, 3. 2) 114 ff.

Rückwand des Tempels im Zuge der rückwärtigen Peribolosmauer des großen Hofes liegt, ebenso liegen bei den Kapitolien von Lambaesis und Sufetulae[1]), die Tempel dem Eingange gegenüber, der in Sufetulae als monumentales Bogentor ausgestaltet ist. Das gleiche gilt von dem Tempel des Mercurius Sobrius in Henchir Bez und auch der Saturntempel von Dugga reiht seine drei mit Apsiden versehenen Zellen im Hintergrunde eines Säulenhofes auf, axial gegenüber dem Zugang[2]). Hier zeigt sich ein deutlicher Gegensatz zu der hellenistischen Weise, den Tempel frei in den Peribolos zu stellen, wenn auch nicht in die mathematisch genaue Mitte, doch nicht an die Wand gerückt. Dieser Gegensatz besteht noch in voller Schärfe mitten in der Kaiserzeit, wie der unter Hadrian erbaute Tempel von Aizanoi in glänzender Weise zeigt, eine in ihrer Art ebenso prunkvolle vollendete Anlage wie Baalbek und doch der Vertreter einer anderen Reihe. Das gleiche gilt von Aphrodisias und in Syrien zeigt sich das Nachwirken dieser hellenistischen Baugesinnung zu Beginn der Kaiserzeit am Beltempel in Palmyra und noch in der mittleren Kaiserzeit in (Gerasa und) Damaskus. Auch da herrscht Axialität und Symmetrie, aber nicht die streng eindeutige Beziehung auf die Vorderseite und den einzigen Zugang zum Tempel, der das Ende und den Gipfelpunkt der Anlage bildet, in den weströmischen und afrikanischen Kapitolien und Tempeln so gut wie in Baalbek.

Nun hat Rodenwaldt ja schon selbst gesehen, daß die Neigung zur axialen Anlage der römischen Architektur sowohl beim Tempel wie beim Wohnbau in weit höherem Maße innewohnte als der griechischen, aber andererseits doch geglaubt, der hellenistischen Architektur der frühen Kaiserzeit eine so schöpferische Leistung, wie es das Heliopolitanum ist, absprechen zu müssen. Wenn der ganze Nachdruck auf „hellenistisch" gelegt wird, so mag das ziemlich zutreffen, obwohl der Fortschritt nicht unterschätzt werden sollte, den Aizanoi im Verhältnis zu Magnesia bedeutet. Aber es hieße die kaiserzeitliche Architektur römischer Prägung —und Baalbek ist nun einmal darunter zu stellen — falsch beurteilen, wenn man ihr die Erfindung und Ausführung großartiger Bauprogramme nicht zutrauen wollte[3]). Gerade der den Römern in einzigartiger Weise eignende Zug organisatorischer Begabung hat sie dazu befähigt im Laufe der Entwicklung alle Bautypen, die sie in vielfach elementarer Form von den Griechen oder dem Osten überkommen hatten, in diesem Sinne durchzubilden und zu vollenden. Gerade der Ausgang des 1. und Beginn des zweiten Jahrhunderts zeigt das auf verschiedenen Gebieten, die voneinander unabhängig und auch vom Osten keineswegs beeinflußt sind. Bezüglich des Villen- und Palastbaues hat K. M. Swoboda in seinem feinfühligen Buche (Römische und romanische Paläste,

[1]) Die Propylaen von Sufetulae-Sbeitla liegen aus irgend einem Grunde nicht genau dem Mitteltempel gegenüber.

[2]) Henchir Bez: Cagnat-Gauckler, a. a. O., Taf. XX. Dugga, Saturntempel: Taf. XXVIII.

[3]) Für die kaiserzeitliche und spätantike Plastik hat gerade Rodenwaldt in einer Reihe ausgezeichneter Arbeiten die spezifische Leistung Roms fein herausgearbeitet. Der Belgrader Kameo: Archäolog. Jahrbuch XXXVII, 1922, 17ff.; Porträts auf spätrömischen Sarkophagen: Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XXXIII, 1922/23, 119ff. Eine spätantike Kunstströmung in Rom: Röm. Mitt. XXXIV/XXXVII, 1921/22, 58ff. Säulensarkophage, a. a. O.

Wien 1919 S. 65ff.) gezeigt, daß eben damals die Peristylvilla in dem Sinne zu einem „Richtungsbau" umgebildet wurde, daß man die Hauptgebäude an der dem Eingang gegenüberliegenden Seite zusammenballte, bedeutend über das Peristyl emporführte und in der Baumasse eine Dominante hochtrieb. Im Thermenbau wird zuerst in den Titusthermen die völlig axiale symmetrische Raumanordnung erreicht, in den Trajansthermen bereits überboten und in den Caracallathermen zu Beginn des 3. Jahrhunderts die vollendete Raumgruppenkomposition auch in der Vertikalachse gesteigert und weitergeführt[1]).

Darnach erscheint es mir sogar durchaus wahrscheinlich, daß der syrische Hellenismus früher oder später Zeit gar nicht auf den Gedanken gekommen wäre, zwei Heiligtümer, die kultlich wahrscheinlich verbunden waren, deren Verwandtschaft durch die Anpassung der Bauornamentik und des Planes zum Ausdruck kommt, durch die streng axiale ausschließliche Beziehung des Hofsystems auf den einen Tempel baulich zu trennen und das eine völlig zur Seite zu setzen. In einem irgendwie gestalteten Peribolos hätten wohl beide Platz gefunden. Erst der immer stärker sich geltend machende Drang zum „Richtungsbau" seit Beginn des 2. Jahrhunderts — vielleicht das anstachelnde Vorbild des Trajansforums — hat die Außerachtlassung dieser Rücksicht mit sich gebracht. Trotzdem bleiben in der Anlage auch Züge orientalischer Tradition, die Propylaen im Geiste der Hilanifassade, der Altarhof als Theatron. Ob das auch von dem sechseckigen Vorhof zu gelten hat, ist wegen des Mangels analoger Bauten schwer zu beurteilen, die polygonalen Bauten sind jedenfalls im eigentlichen Orient so gut wie unbekannt, während die Mittelmeerwelt eine reiche Fülle kennt. Das gilt auch für die Beurteilung des Rundtempels, womit die Originalität des Baumeisters keineswegs angetastet werden soll. Rundbauten als Tempel vermögen wir für den Orient wohl überhaupt nicht nachzuweisen und auch im griechischen Osten sind sie ganz auf Heroentempel beschränkt, Rom aber hat den Rundtempel im Anschluß an die altitalische Rundhütte seit alter Zeit als Tempel für verschiedene Gottheiten bestimmt[2]).

Die Abhängigkeit der Bauornamentik von Baalbek ist in der Tat der Ausdruck einer allgemeineren Abhängigkeit der syrischen Provinzialarchitektur der Kaiserzeit von Rom her, für die ich die geschichtlichen Voraussetzungen oben (S. 78, 180ff.) kurz skizziert habe. Sie hat zur Folge, daß die hellenistische Tradition in ganz anderem Grade zurückgedrängt wird als etwa in Kleinasien, auch die einheimische, soweit es eine solche gab, denn in vielen Gebieten war die Bevölkerung noch nicht über den Zustand des städtelosen Bauern- und Hirtentums hinausgelangt. Die vielen neuen „Städte ohne Vergangenheit"[3]) nahmen begierig die durch die bevorrechteten lateinischen Kolonien gepflegte Richtung auf. Bezeichnend ist, daß die Neuanlage von Städten nicht mehr nach dem in hellenistischer Zeit alleinseligmachenden hippodamischen Schema erfolgte,

[1]) Rivoira, Archit. Rom., 125, Abb. 109 (Titusthermen); 208 Abb. 196 (Caracallathermen). Kiepert-Hülsen, Formae Urbis Romae, Berlin 1912, Bl. II.

[2]) W. Altmann, Die italischen Rundbauten, Berlin 1906.

[3]) Mommsen V, 484 nach de Vogüé.

sondern der vom römischen Lager ausgehende Typus mit dem Cardo-Decumanus herrschend wurde. In einer Reihe von Städten hat man Thermen nicht nur nach römischem Muster, sondern auch in der sonst in Syrien ungebräuchlichen Technik des opus caementicium errichtet[1]). Selbst das opus reticulatum ist bei einem Grabbau in Homs, in Paneas und Jericho[2]), hier sicher im Zusammenhang mit Bauten Herodes I., beobachtet worden. Nur auf einen charakteristischen Fall will ich noch hinweisen, die Scenae frons. In der spätrepublikanischen Zeit, fertig unter Augustus, ist im Westen der tiefe Dreinischentypus der Bühnenwand ausgebildet, der für Italien, Südgallien, Nordafrika kanonisch wird. In Griechenland und Kleinasien baute man zwar auch die alten Theater um oder baute neue unter Verkleinerung der Orchestra und Überwölbung der Parodoi, aber die Bühnenwand bleibt gerade[3]), es spannt sich eine ziemlich gleichmäßige Kulisse mehrgeschossiger Säulenwände darüber hin, während die westliche stärkere Dynamik aufweist, die Möglichkeit zur Dehnung und Verdichtung und zur Herausarbeitung einer herrschenden Mitteldominante gibt. Südsyrien nun hält sich in seinen großen Theatern in Bosra (Abb. 11 S. 199 darüber Orange), Amman, Palmyra, in Petra und soweit erkennbar auch in Baalbek an die westliche Bühnenform, in Schuchbeh, den zwei Theatern von Gerasa (Abb. 13 S. 200 darüber Aspendos), dem Odeon von Amman an die kaiserzeitlich hellenistische[4]). Die Anerkennung dieser Tatsache hebt die andere nicht auf, daß Syrien trotz allem im Formengeschmack zur größeren Einheit des östlichen kaiserzeitlichen Hellenismus gehört, und ebensowenig die noch folgenschwerere, daß etwa seit dem ausgehenden 2. Jahrhundert von der orientalischen Unterschicht her die allmähliche Zersetzung der hellenistisch-römischen Kulturdecke erfolgt[5]).

[1]) Bosra: Syria II A, 260ff., Ill. 230ff., Taf. XIII. Schuchbeh: Butler, Archit. 304ff. Deraat: Ein oktogonaler Nischensaal wie in Bosra nach eigener Aufnahme.

[2]) Homs: Butler, Archit., 49. Paneas und Jericho: nach freundl. Mitteilung von Prof. H. Thiersch.

[3]) E. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters, München 1914, 75ff.

[4]) Bosra: E. Fiechter, Abb. 93, Syria II A, Taf. 14 nach Brünnow-Domaszewski III, Taf. 50. Amman, Theater: Syria II A, Taf. 4; Odeon, ebd. 51, Ill. 34. Palmyra: nach Aufnahme von Th. Wiegand. Petra: Petra 30, Abb. 23. Baalbek: Baalbek I, 42, Abb. 20. Schuchbeh: E. Fiechter, Abb. 91. Gerasa: ebd., Abb. 95 (südliches Theater); Guthe, Gerasa, 42 Abb. 5 (nördl. Theater nach G. Schumacher).

[5]) Ein charakteristisches Beispiel dafür sehe ich z. B. im Tempel von ed-Dumer, wo die überlieferte Tempelform mit dem Gedanken des Viertürmehauses kontaminiert wird: Butler, Archit. 400ff.; Brünnow-Domaszewski III, 182 Abb. 1069, 1071; Oelmann, Bonner Jahrbb. 127, 203 Abb. 11.

Berichtigungen und Nachträge zu den Abbildungen des 1. Teiles:

Zu Abb. 5: nach Baalbek II Textabb. nicht Taf. 48; zu Abb. 11 und 12: eigene Aufnahmen; zu Abb. 14: nach Baalbek II Textabb. 154.

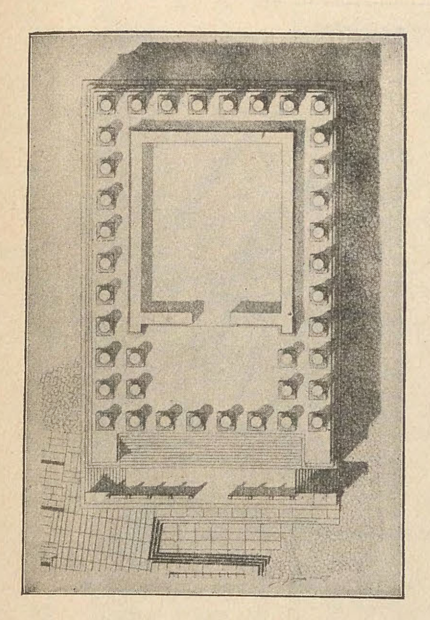


Abb. 3. Rom, Castorentempel.
(Nach Archäol. Jahrb. XIII.)

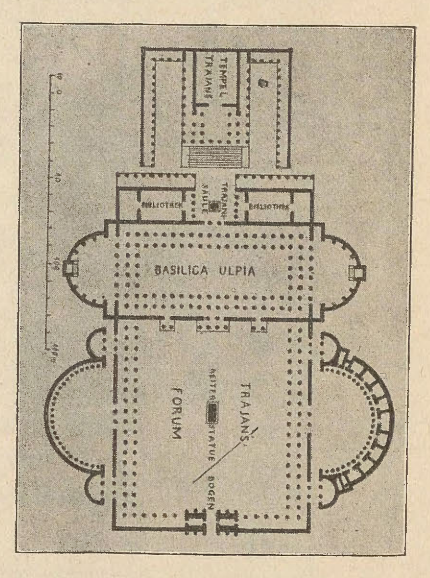


Abb. 4. Rom, Trajansforum.
(Nach Springer-Wolters.)

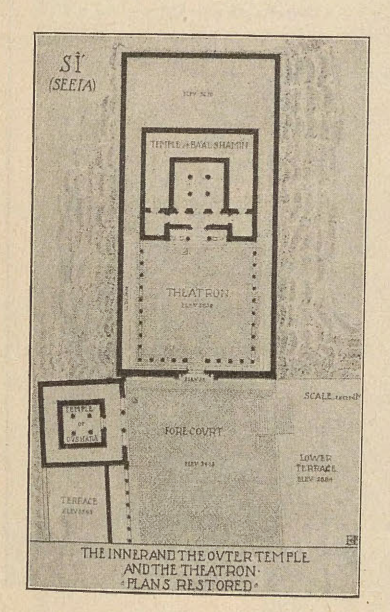


Abb. 5. Siath', Nabat. Tempel.
(Nach Syria II A.)

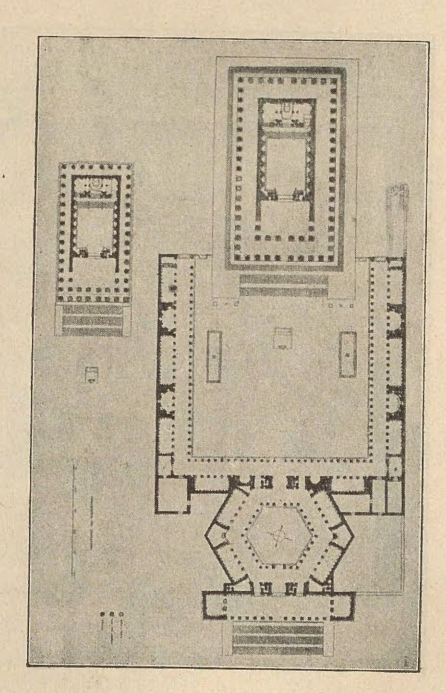


Abb. 6. Baalbek, Kapitol.
(Nach Baalbek I.)

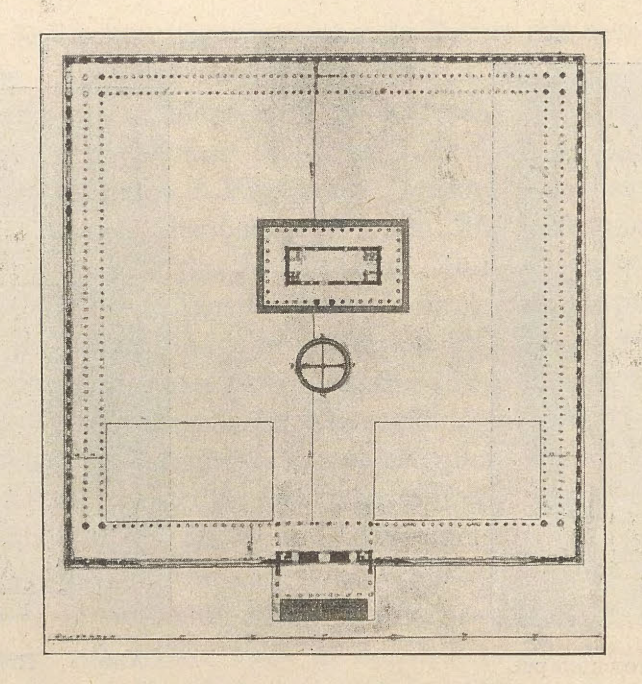


Abb. 7. Palmyra, Beltempel
(Nach Wood.)

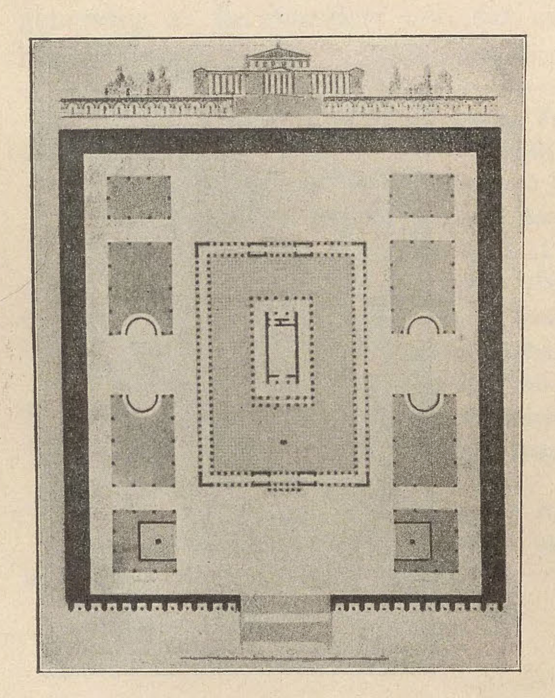


Abb. 8. Gesamtgrundriß mit doppeltem
Peribolos und Aufriß.

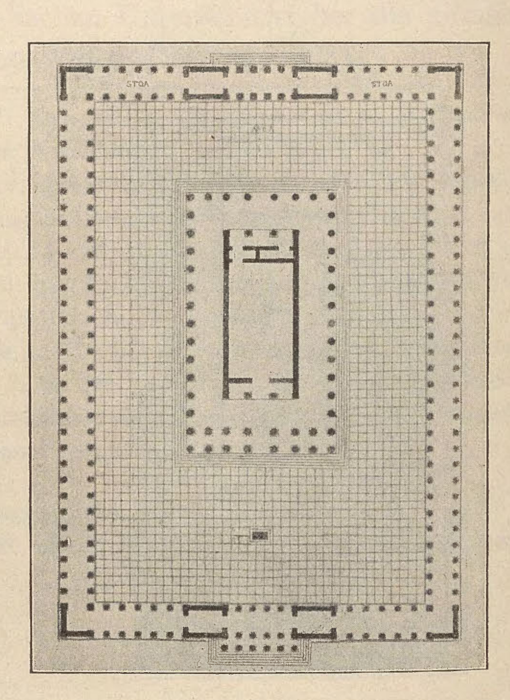


Abb. 9. Der Tempel mit innerem
Peribolos.

Aizanoi, Tempel.
(Nach Texier-Pullan.)

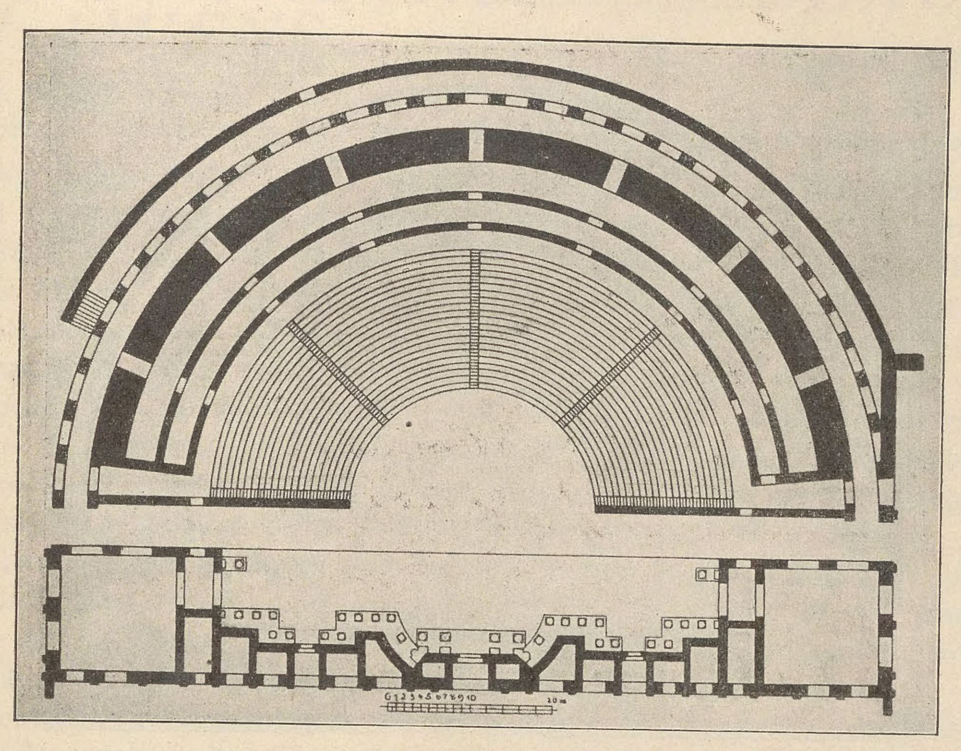


Abb. 10. Orange, Theater.
(Nach Fiechter.)

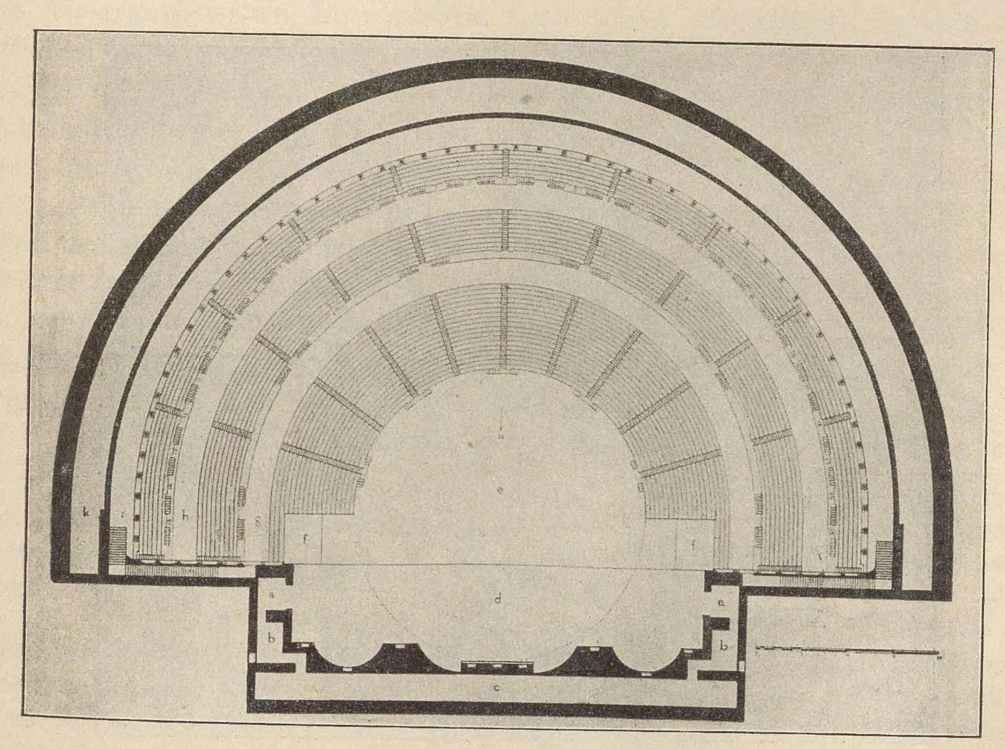


Abb. 11. Bosra, Theater.
(w. o.)

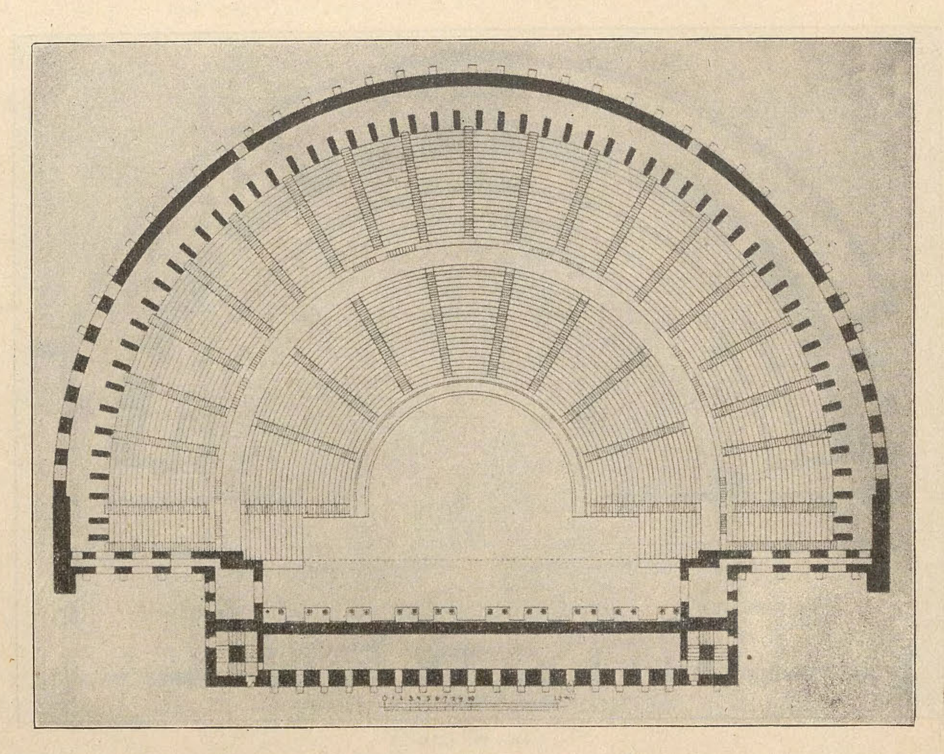


Abb. 12. Aspendos Theater.
(Nach Fiechter.)

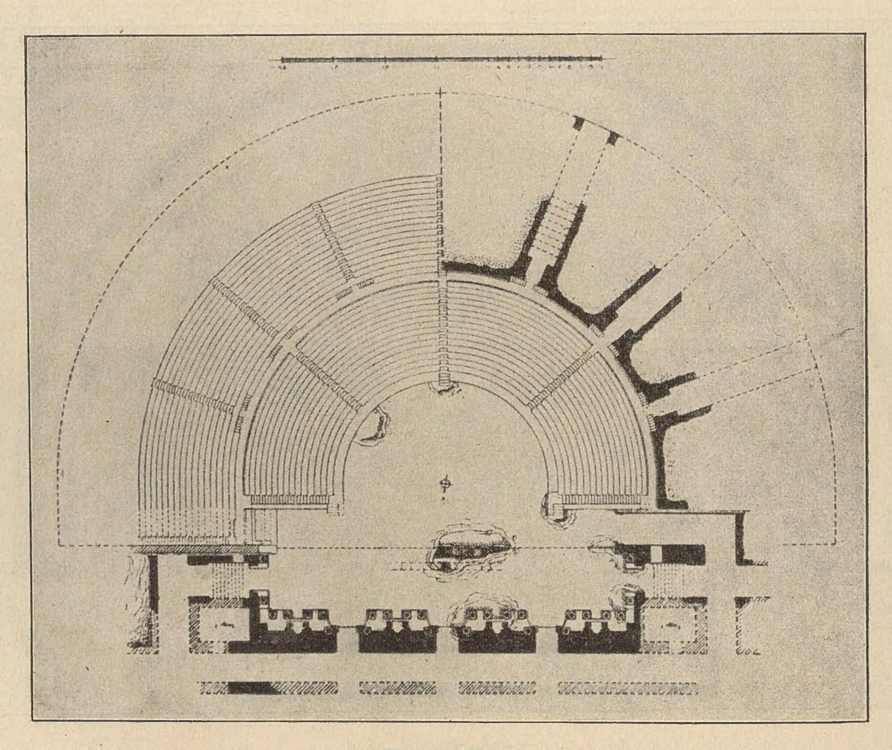


Abb. 13. Gerasa, Südliches Theater.
(w. o.)

DER NAUMBURGER BILDHAUER IN AMIENS

Von HERMANN GIESAU

Mit 5 Abbildungen auf Tafel 42—43

Seit Dehios glücklicher Aufdeckung der Beziehungen der späteren Bamberger Skulpturengruppe zu Reims und nachdem es Franck-Oberaspach für Straßburg und A. Goldschmidt für Magdeburg gelungen war, weitere Brücken für die frühgotische deutsche Plastik nach Frankreich zu schlagen, hat dieses aufschlußreiche kunstgeschichtliche Kapitel keine wesentliche weitere Bereicherung erfahren. Es ist wichtig, diese Beziehungen klarzulegen, nicht nur für die Geschichte der Ausbreitung der gotischen Formen in Deutschland und die Art des Verhältnisses der deutschen Künstler zu ihren französischen Vorbildern, sondern nicht minder für die genaue Kenntnis des Entwicklungsganges der französischen Skulptur selbst. Wie überraschend war die Bedeutung, welche z. B. Dehios Fund in Vöges aufhellenden Untersuchungen über die Bamberger Domskulpturen für die Chronologie der Reimser Plastik gewann Man kann in den Ausstrahlungen der französischen Plastik nach Deutschland wie in einem Spiegel den Entwicklungsgang der französischen Skulptur beobachten und in den deutschen Niederschlägen eine unabhängige Kontrolle und eventuell Korrektur der französischen Chronologie gewinnen. In diesem Sinne würde es sehr ergebnisreich sein, den Skulpturenkreis der Freiberger Goldenen Pforte auf seine Quellen im Westen zu untersuchen. Während man für die Pforte selbst auf die interessante Gruppe Laon-Senlis-Braisne kommt, deren Stellung innerhalb der französischen Entwicklung nach Vöges erstmaligen Versuchen einer zeitlichen Festlegung dringend weiterer Klärung bedarf, machen sich in Wechselburg und noch später am Lettner von Freiberg Einflüsse von Chartres bemerkbar[1]). Auch in Magdeburg sind Chartreser Einflüsse vorhanden, zu denen solche von Paris hinzutreten. Eine zusammenhängende Untersuchung der deutschen und französischen Werke könnte für die Klarstellung der Chronologie auf beiden Seiten bedeutungsvoll werden[2]). Einen ähnlichen Gewinn für unsere Kenntnis der deutschen und französischen Entwicklung konnte man von der Auffindung der französischen Vorbilder für Naumburg erhoffen. Man hat sie bisher seit Schmarsow, Franck-Oberaspach und Vöge allgemein wie für Bamberg in Reims vermutet, ohne daß es gelungen ist, die Annahme zu begründen. Die Kenntnis der Reimser Skulptur muß allerdings bei dem Naumburger Bildhauer voraus-

[1]) A. Goldschmidt hat in seinem jüngst erschienenen Buche: Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924, seine frühere Ansicht von der Abhängigkeit der Freiburger Goldenen Pforte von Magdeburg mit Recht aufgegeben. Der Meister von Freiberg geht — mit Kenntnis des Bamberger Fürstenportales — selbständig auf die französische Skulptur zurück.

[2]) P. J. Meier hat kürzlich im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1924 die Ansicht geäußert, die Entstehung des Magdeburger Portals falle in die älteste Bauzeit des Doms, also bereits in die Zeit nach 1209. Diese Ansicht, mit der er sich in Widerspruch setzt zu seinen eigenen älteren Untersuchungen, ist angesichts der klaren Chronologie gerade der ältesten Bauteile des Doms ganz indiskutabel. Das Portal kann vielmehr aus allgemein baugeschichtlichen Gründen und nach Ausweis seiner Ornamentik kaum vor 1230 entstanden sein.

gesetzt werden. Während aber in Bamberg die Beeinflussung durch die Reimser Bildwerke klar zutage liegt, sind die Reimser Eindrücke bei dem Naumburger Meister aufgesogen und in völkisch und persönlich unabhängiger Weise verarbeitet worden. Aber Reims war überhaupt nicht der Ort, wo der Naumburger in der Hauptsache seine französischen Lernjahre durchgemacht hat, und sie lassen sich auch nicht wie beim Bamberger nur durch Übereinstimmungen mit bestimmten Vorbildern nachweisen, sondern sogar unmittelbar durch Werke seiner Hand. Diese finden sich überraschenderweise in Amiens[1]).

Es handelt sich um die kleinen Vierpaßreliefs, mit denen die schrägen Wandungen der großen Figurenportale der Westfassade der Kathedrale unterhalb der Statuen von Aposteln und Propheten bekleidet sind. Die Reliefs stehen inhaltlich zu den Statuen in Beziehung. Das der Untersuchung zugrundeliegende Relief (Abb. 1) gehört zu der Figur des Propheten Nahum und stellt die Flucht der Bewohner von Ninive aus der zerstörten Stadt dar. Die Eile, mit der die drei Männer von einem Jüngling geführt die brennende Stadt verlassen, ist überzeugend zum Ausdruck gekommen. Dicht aneinandergedrängt, Schulter hinter Schulter schieben sie sich vorwärts: ein jugendlicher Mann zwischen zwei älteren bärtigen Männern, von ihnen zum Teil verdeckt und kaum merklich in eine zweite Reliefschicht verdrängt, so daß der Unterkörper von den stark ausschreitenden Männern überschnitten wird und nur die Füße hinter den Füßen der anderen sichtbar werden. Auch die führende jugendliche Figur links, die sich zurückwendend mit beiden Händen sorglich den rechten Unterarm des vordersten der drei Männer faßt, befindet sich wie der überschnittene mittlere der Männer in einer etwas zurückliegenden Reliefschicht. Es entsteht hierdurch eine überaus wirksame durchaus beabsichtigte räumliche Akzentuierung. Trotz der engen Zusammendrängung der Figuren, die noch verstärkt wird durch den für größere Gruppen beschwerlichen Vierpaßrahmen, ist überall eine völlige Klarstellung aller räumlichen Beziehungen erreicht. Keine Figur klebt an der anderen oder am Reliefgrunde. Durch das energische Schulter hinter Schulter sowohl wie durch die Überschneidung der mittleren Figur, die wie ein Keil zwischen die beiden anderen getrieben ist,

[1]) Die folgenden Beobachtungen wurden bereits unmittelbar vor Ausbruch des Krieges bei einem kurzen Besuch in Amiens gemacht; es war aber leider nicht möglich, die erforderlichen photographischen Aufnahmen herzustellen. Es standen für diesen Aufsatz lediglich einige ganz ungenügende Aufnahmen der Commission des monuments historiques zur Verfügung, mit denen sich subtile Vergleichungen nicht vornehmen lassen. Die vorliegende Untersuchung trägt somit durchaus den Stempel der Unvollkommenheit, und erst nach einem nochmaligen Besuch von Amiens, der sich bis jetzt nicht ermöglichen ließ, und nach Heranziehung des ganzen Materials wird völlige Klarheit zu schaffen sein. Aus bestimmten Gründen mochte aber der Verfasser auf eine vorläufige Veröffentlichung dieses Teils seiner Naumburger Forschungsergebnisse nicht länger verzichten. Um Fehler, die aus der Mangelhaftigkeit des Bildmaterials sich notwendig hätten ergeben müssen, zu vermeiden, erfolgt für die Beweisführung die Beschränkung im wesentlichen auf ein einziges der in Frage kommenden Vierpaßreliefs, das trotz der Mangelhaftigkeit der Nachbildung die hauptsächlichen Merkmale der Kunst des großen Naumburger Bildhauers hinreichend klar in die Erscheinung treten läßt. Unbeantwortet bleibt also die Frage nach dem vollen Umfange seiner Amienser Tätigkeit und vor allem auch nach dem Verhältnis zum Stil seiner künstlerischen Umwelt.

kommt räumliche Distanz in die Gruppe. Mit der gleichen Bestimmtheit, mit der die Figuren voneinander isoliert sind, stemmen sie sich auch vom Reliefgrunde ab, der gleichsam hinter ihnen zurückweicht. Von einem gewissen Sichbehauptenwollen kann man auch bei dem Verhältnis der Figuren zu den Vierpaßrahmen sprechen, trotzdem die Gruppe andererseits meisterhaft in den Rahmen hineinkomponiert ist. Der Grund dieser Gegensätzlichkeit gegen den Rahmen liegt überhaupt mehr darin, daß die tiefenräumliche Tendenz gerade dieses Reliefs dem gegebenen flachen Rahmen widerstrebt. Für den Bildhauer, dem wir dieses bedeutende Werk nebst einigen anderen zuweisen müssen, waren die Vierpaßreliefs keine dekorative Angelegenheit; man erkennt nach Vergleich mit den anderen Reliefs mit Erstaunen ein jugendlich leidenschaftliches Temperament, das über den Rahmen der gestellten Aufgabe hinausdrängt. Den Gegensatz des Künstlers zu seiner französischen Umgebung erweist die Vergleichung mit einem Relief (Abb. 3), das ihm nicht gehört und das als charakteristisch gelten kann für den Stil der übrigen Reliefs. Es ist ein völlig anderes Verhältnis der Figuren zum Reliefgrunde. Sie lösen sich aus ihm weich heraus und fügen sich schwingend in den Rahmen, mit dem sie sich ornamental verbinden. Dem Wohllaut der Gesamtkomposition entsprechen die lässigen Biegungen der Glieder der schlanken Gestalten und die flüssige Faltengebung. Von einem solchen Linienfluß ist bei den kurzen, gedrungenen, uneleganten Gestalten der Männer von Ninive keine Rede. Die Gestikulation hat einen unverstellten, drastischen, durch keine gesellschaftliche Konvention gehemmten Ausdruck. Diese vier Männer offenbaren bei aller Hemmungslosigkeit der Bewegung und Gebärdung seelische Intimität und Zartheit und ein rührend kindliches und gläubiges Gefühl des Verbundenseins. Nun schärft sich auch die Beobachtung für die feinen kompositionellen Mittel, die der Künstler dem seelischen Gehalt der Gruppe dienstbar gemacht hat. Wie unendlich fein und doch bestimmt ist die Variation in der Stellung der vier Köpfe, wie mannigfaltig ist das Spiel der Arme und Hände über dem entschlossenen einheitlichen Rhythmus der Schreitbewegung. Spricht aus dieser besonderen seelischen Struktur nicht überraschend eindrücklich der deutsche Künstler, dem hier in fremder Umgebung das Wesen seines Volkes besonders eigen zu formen gelang? Der Verfasser muß bekennen, daß es die seelische Sprache des Werkes gewesen ist, welche ihn zuerst spontan an den Naumburger Bildhauer denken ließ. Nun erst suchte er weiter nach besonderen Merkmalen und fand eine Fülle von übereinstimmenden Zügen, die für ihn die Urheberschaft des Naumburger Bildhauers für dieses Relief und einige andere dazugehörige zur Gewißheit machte. Es ist nicht schwer, trotz der Unzulänglichkeit der Photographie den Beweis zu führen. Die auffallend kurzen untersetzten Gestalten sind für Naumburg immer als charakteristisch angesehen worden, ebenso die rundlichen breiten Köpfe und niedrigen Stirnen, ferner die Barttracht, bei welcher vor allem die Art der Verbindung von Schnurrbart und Backenbart und die drei Stirnlöckchen erwähnt werden müssen. Viel stärker noch ist die Ähnlichkeit der Drehung der Gestalten in den Hüften und Schultergelenken, wofür der Vergleich des vorderen

der drei Männer mit der Gestalt am weitesten rechts auf dem Naumburger Lettnerrelief der Auszahlung des Blutgeldes (Abb. 2) aufschlußreich ist. Hier findet sich auch das gleiche Motiv des Zugreifens und der Raffung des Gewandes. Ungemein ähnlich ist die Art des Schreitens, des Anhebens des Fußes und die Bildung des Fußes selbst. Für das bezeichnende Motiv des Auflegens einer Hand auf die Schulter bietet das gleiche Naumburger Relief ein Analogon. Die innere Nähe wird besonders fühlbar, wenn man bedenkt, welche Zeitspanne zwischen den Werken liegt. Fast identisch ist die Figur des führenden Jünglings auf dem Niniverelief mit der Figur des Petrus auf der Szene mit der Magd am Lettner in Naumburg (Abb. 5). Die Naumburger Figur zeigt allerdings, welche Herrschaft der Künstler im Laufe einer Generation über die plastisch räumliche Durchbildung der menschlichen Figur errungen hatte. Bei der Gewandbehandlung verbietet der Zeitabstand eine weitgehende äußere Übereinstimmung; den röhrenförmigen Steilfalten, der plastischen Durchformung aller einzelnen Gewandteile und ihrer klaren Sonderung, sowie dem stofflichen Realismus der Naumburger Figuren steht in Amiens eine gewisse Scharfbrüchigkeit und Flächigkeit des Gewandes gegenüber. Was aber trotz aller zeitlich bedingten stilistischen Verschiedenheiten wiederum den Gewandstil des Ninivereliefs dem der Naumburger oder Mainzer Reliefs ähnlich macht, ist die Großzügigkeit und Schlichtheit des Faltenwurfs und der Verzicht auf alle rein schönlinige Führung der Falten, ferner die bewußte Schaffung eines klaren Gegensatzes zwischen senkrechten und wagrechten oder schräg überschneidenden Falten. Hierfür kann auch das Amienser Relief mit den Männern, die den Feigenbaum schütteln (Abb. 4), herangezogen werden, das ebenfalls zu der Naumburger Gruppe gehört und sich in unmittelbarer Nähe des Ninivereliefs befindet (übrigens ebenso wie dieses eine Illustration des Buches Nahum). Ganz naumburgisch ist auf beiden Reliefs die Führung der Saumlinien des Untergewandes. In dieser Beziehung ist für den Naumburger im Unterschied von seinen Schülern und Helfern im Naumburger Chorpolygon die ausgeprägte Differenzierung, der Wechsel von weit ausladenden und kürzer geschwungenen Säumen bezeichnend. Mit allen diesen Dingen erscheint der Naumburger Meister in Amiens als kühner Neuerer gegenüber seiner Umgebung. Es wird einer gründlichen Untersuchung der Amienser Skulptur vorbehalten bleiben müssen, den gewichtigen Anteil des Naumburgers, der den Daten nach doch nur als junger Anfänger in Amiens tätig gewesen sein kann, an der Stilbildung festzustellen. Insbesondere wird sein Verhältnis zu dem ganz aus dem Rahmen der Amienser Portalplastik herausfallenden bedeutenden Meister der beiden schönen, in der großzügigen Freiheit der Gewandbildung den anderen qualitativ weit überlegenen Statuen[1]) klarzulegen sein.

Wie steht es nun mit den Daten? Die Datierung der Amienser Fassade ist durch Georges Durand gesichert. Der Bau der Fassade beginnt um 1225, ihre Portal müssen etwa um die Mitte der 30er Jahre fertig gewesen sein. In diese zehn Jahre fällt also die Tätigkeit des Naumburgers in Amiens, wo er

[1]) Abgebildet in der großen Monographie der Amienser Kathedrale von Durand.



Abb. 1. Amiens, Kathedrale. Relief an der Westfassade.



Abb. 2. Naumburg, Dom. Westlettner. Auszahlung des Blutgeldes an Judas.

Tafel 42

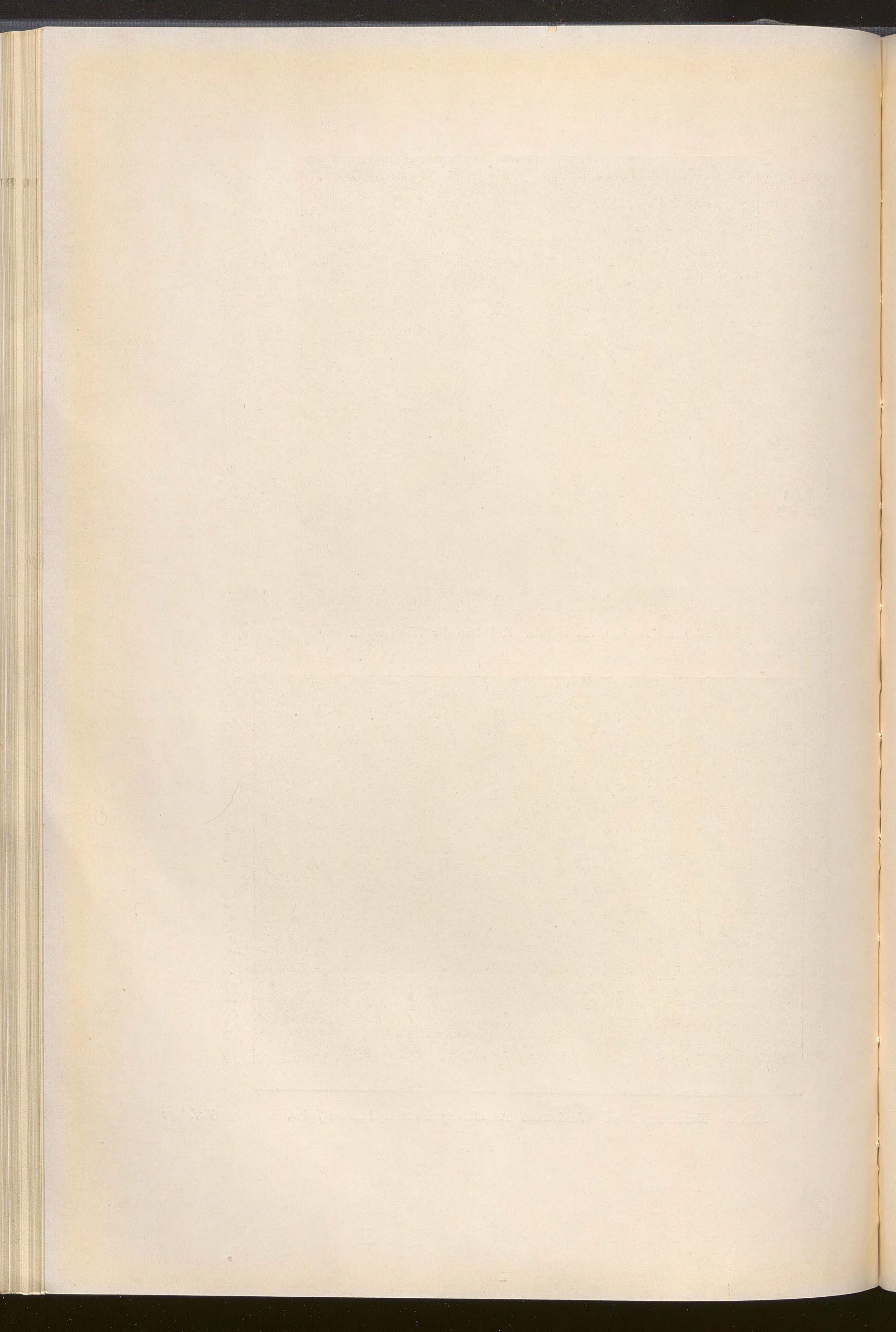




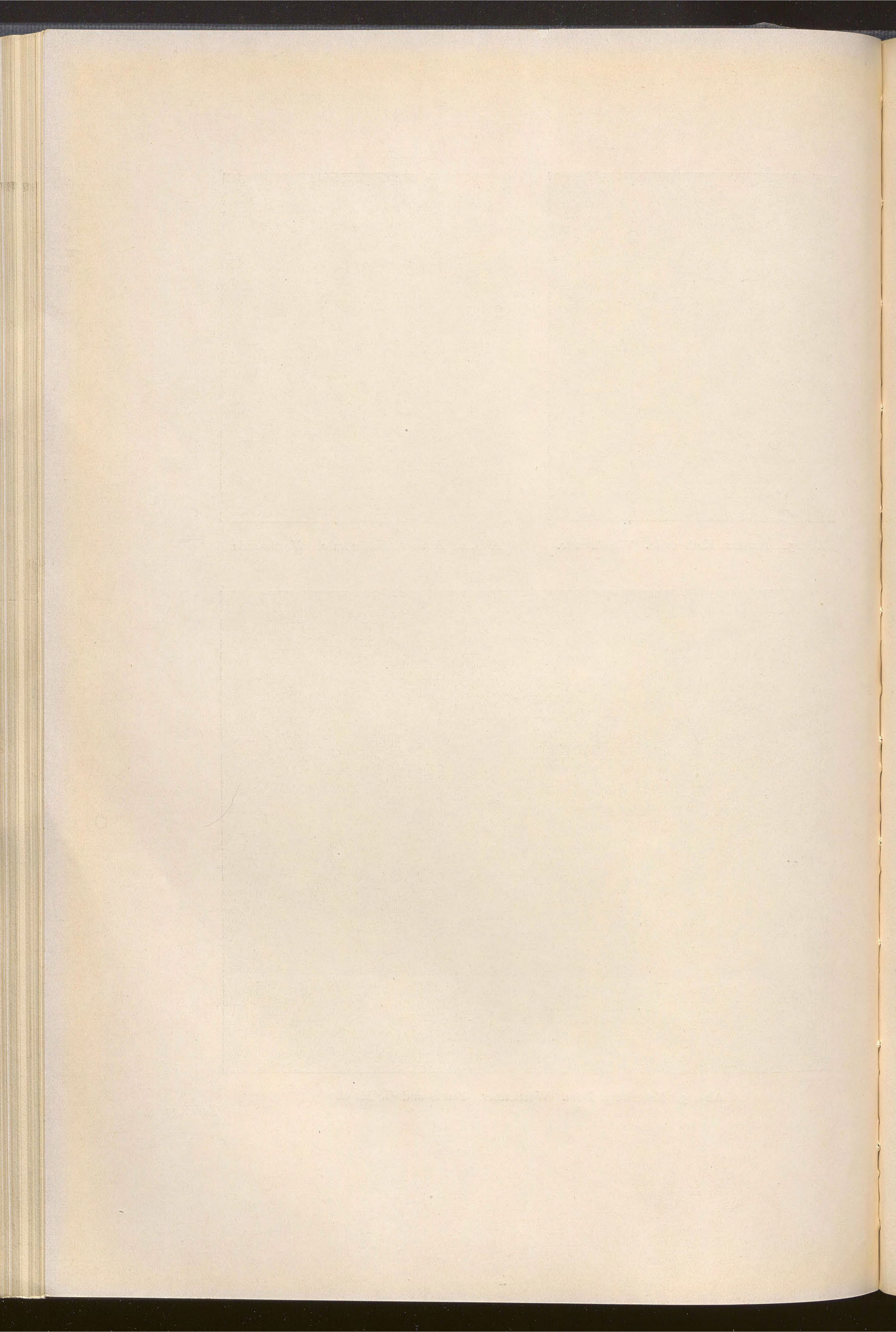
Abb. 3. Amiens, Kathedrale. Westfassade.



Abb. 4. Amiens, Kathedrale. Westfassade.



Abb. 5. Naumburg, Dom. Westlettner. Petrus und die Magd.



bereits an führender Stelle mitgearbeitet hat. Er ist dann wahrscheinlich nach Reims gegangen, wo gegen die Mitte der 30er Jahre im Zusammenhang mit dem Übergang der Bauleitung von Jean d'Orbais an Jean le Loup sich Amienser Einflüsse in Architektur und Plastik geltend machen. Daß er Reims gesehen hat, dafür sprechen weniger stilistische als vielmehr motivische Ähnlichkeiten, und es ist auch kein Zweifel, daß die antikische Richtung, die gerade in dieser Zeit die Physiognomie der Reimser Plastik bestimmte, entscheidenden Einfluß auf ihn ausgeübt hat, weil sie seinem auf die natürlich monumentale Erscheinung gerichteten Streben entgegenkam. Die große Reimser Kunst hat auch ihm, wie vielen anderen Künstlern der Zeit, den Blick freigemacht. Karl Franck-Oberaspach soll nach der Tradition des Straßburger kunstgeschichtlichen Instituts die Hand des Künstlers in einigen dekorativen Arbeiten zu erkennen geglaubt haben. Gewiß gibt es Manches in Reims, was an Naumburg erinnert. Die Ähnlichkeiten betreffen aber nicht die eigenhändigen Werke des Hauptmeisters in Naumburg, sondern die vier Statuen im Chorpolygon, und man würde, wenn überhaupt, nur den beiden Naumburger Werkstattgenossen, denen die vier Figuren des Polygons angehören, bestimmte Werke in Reims zuweisen können. Die persönlichen Beziehungen zwischen ihnen und dem Hauptmeister wären dann vielleicht in Reims geknüpft. Über die Dauer seines Reimser Aufenthaltes Vermutungen zu äußern, ist fruchtlos, solange sich in Reims keine Werke von seiner Hand nachweisen lassen. Da aber kaum anzunehmen ist, daß ein mittelalterlicher Künstler sich längere Zeit lediglich als Beobachter auf einem Bauplatz aufgehalten hat, so wird man dem Aufenthalt keine allzulange Dauer geben können. Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, daß er außer in Reims auch in Paris gewesen ist und die gegen Ende der 30er Jahre im Bau befindliche St. Chapelle gesehen hat. Es gibt jedenfalls nichts, was hinsichtlich der Aufstellungsart den Naumburger Chorfiguren in dieser Zeit ähnlicher sähe als die Apostelfiguren der St. Chapelle. In das Ende der 30er Jahre müßte dann nach der von Rudolf Kautzsch für den Mainzer Dom festgelegten Chronologie die Tätigkeit des Bildhauers in Mainz fallen. Skeptisch wird man sich aber gegenüber der Ansicht verhalten müssen, daß das für das Bauwerk gesicherte Weihedatum von 1239 auch den Abschluß der Arbeiten am Lettner bedeutet, da nach unzweifelbarem Ausweis der bekannten Naumburger Urkunde von 1249 eine Tätigkeit des Bildhauers an den Chorfiguren des Domes vor 1249 nicht in Frage kommen kann. Mit den Chorfiguren aber und nicht mit dem Lettner beginnt, wie dem Verfasser nach langer Unsicherheit jetzt zur Gewißheit geworden ist, die Tätigkeit des Künstlers in Naumburg. Denn nur mit den Chorstatuen läßt sich eine stilistische Brücke nach Mainz schlagen[1]). Der Stil des Lettners leitet dann hinüber nach Meißen, wo von den Bildwerken der Domkirche mindestens die gewaltige Figur des sogenannten Zacharias der Hand des Bildhauers entstammt. Die Skulpturen sind übrigens nicht so spät

[1]) Für alle diese Fragen muß Verf. auf sein in Vorbereitung befindliches Werk über den Naumburger Bildhauer verweisen, wo auch die Art der Beziehungen der Metzer Plastik zu dem Naumburger Bildhauer erörtert werden soll.

entstanden als man bisher annahm; nach den baugeschichtlichen Daten wird mit ihrer Herstellung am Anfang der 60er Jahre gerechnet werden müssen.

Man hat bisher die Statuen im Naumburger Dom allzu einseitig der Auffassung der Persönlichkeit des großen Künstlers zugrunde gelegt. Konnte man schon angesichts seiner geschlossensten Schöpfung, des Naumburger Lettners (der von Dehio seltsamerweise einem Schüler gegeben wird) Zweifel an der zentralen Bedeutung der Einzelstatue für sein Schaffen haben, so rückt jetzt nach Auffindung der Jugendreliefs in Amiens zum mindesten für die Erkenntnis seines künstlerischen Entwicklungsganges das Relief in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses. Erst mit Hilfe der Amienser Arbeiten ist es uns jedenfalls möglich, die Ausbildung seines einzigartigen Raumstiles aus seinen Anfängen heraus zu verfolgen. Schon das Relief der Männer von Ninive läßt in dem Bestreben der Aussonderung einer zweiten Raum- und Figurenzone hinter der vorderen Reihe über die Mainzer Seligen und Verdammten hinweg das Naumburger Tiefenrelief ahnen, für das wir im ganzen Bereich der kunstgeschichtlichen Entwicklung kein Analogon haben. Dieses Tiefenrelief ist aber derart, daß die formalen Motive in der vordersten Blockfläche ihren prägnanten Ausdruck erhalten. Die in der Tiefe des Blockes hintereinander angeordneten Raumschichten sind nur Rückstrahlungen der in der vorderen Bildfläche gesammelten Energieen. In diesem Sinne enthalten die Amienser Reliefs bereits die Quintessenz des künstlerischen Wollens des Naumburgers, dessen sämtlichen Schöpfungen, den Reliefs sowohl wie den Freifiguren, trotz ihrer tatsächlichen Tiefenhaftigkeit eine einheitliche, in einer Hauptansicht sich restlos erschöpfende Bildvorstellung zugrunde liegt[1]). Übrigens wird die Konzentrierung des Forminhalts in der vorderen Blockebene um so fühlbarer, je mehr der Block in seiner ganzen Tiefe durchgeformt ist. Man kann daraus für den Arbeitsprozeß des Künstlers mit Sicherheit entnehmen, daß er die Bildkomposition auf der vorderen Blockfläche aufgezeichnet und dann schichtenweise das Relief herausgearbeitet hat, ohne Verringerung des Maßstabes der Figuren und auch kaum ihrer Körperhaftigkeit. Der Reliefgrund hat keine Bedeutung etwa im Sinne eines Raumes hinter den Figuren und gewährleistet lediglich den materiellen Halt. Das Naumburger Relief ist also ganz „unmalerisch", die Orientierung geschieht nicht vom Reliefgrunde aus, vielmehr ist die vordere ideale Blockgrenze zugleich die Orientierungsebene für das von ihr aus in die Tiefe entwickelte Relief. Die gleichen Formprinzipien scheiden die Amienser Reliefs von ihrer Umgebung, in der sie ohnehin durch den unverstellten Ausdruck ihrer deutschen Seele sich als Fremdlinge offenbaren.

[1]) Es hat sich deshalb auch bei allen photographischen Aufnahmen der Naumburger Skulpturen als unmöglich erwiesen, ihnen anders als mit der reinen Frontalaufnahme beizukommen, worauf schon Wölfflin in seiner kleinen Schrift über das „Erklären von Kunstwerken" (Bibl. des Kunstgesch. Bd. 1) hingewiesen hat. Auch einigen der jüngsten Aufnahmen von Richard Hamann und Walter Hege gegenüber kann man, so „interessant" sie zum Teil sind, den Ruf nach der frontalen Aufnahme nicht unterdrücken.